توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر

شعر التفعيلة في مصر والشام أنموذجا

أحمد زهير عبد الكريم رحاحلة





بدعم من أمانة عمان

٢٠٠٨

توظيف الموروث الجاهلي
في الشعر العربي المعاصر

توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر

"شعر التفعيلة في مصر و الشام أنموذجاً"

أحمد زهير عبد الكريم رحاحلة





بدعم من أمانة عمان

٢٠٠٨

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة
المكتبة الوطنية
(٢٠٠٨/٥/١٤٧٥)

٨١١,٠٩
رحاحلة، أحمد زهير
توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر: شعر التفعيلة في مصر والشام أنموذجاً. / أحمد زهير عبد الكريم رحاحلة. عمان: المؤلف، ٢٠٠٨.
( ) ص.
ر.إ.: (٢٠٠٨/٥/١٤٧٥).
الواصفات: / الشعر العربي // النقد الأدبي // التحليل الأدبي /
❖أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية



دار البيروني للنشر والتوزيع
عمان - شارع الملكة رانيا (الجامعة الأردنية)
مقابل كلية الزراعة - بناية رقم (٢٣٣) - ط٢
ص.ب. ٣٠٤ عمان ١١٩٤١ الأردن - تلفاكس: ٥٢٣٢٢٣٧
E-mail: bayroni_house@yahoo.com
WWW.PHENIXCENTER.ORG

الإهداء

" إلى الذين تطمئن قلوبهم بذكر الله "

أحمد

الفهرس

الفصل الثاني: الجانب التوظيفي الفني

الفصل الثالث: آليات التوظيف

تحية للمؤلف وللكتاب

ناصر الدين الأسد

خير الكتب ما يضيف إلي قارئه علمًا جديدًا مهما يكن مقداره، فالفكرة الواحدة، وأحيانًا الجملة الواحدة أو الكلمة الواحدة، إذا استفادها القارئ، تفتح أمامه آفاقًا كانت مغلقة. ويزيد الخير إذا كان الكتاب ممتعًا في لغته وأسلوبه.

وهذا كتاب يجمع ذلك كله، فقد حوى بين دفّتيه الفائدة والمتعة. أما الفائدة فلأنه عرض لنا صورًا من أدب الجاهلية يوشك أن ينساها ناشئة هذا الجيل أو الجيل القادم، إذا بقيت حالنا علي ما هي عليه، بما تمثله تلك الصور من رموز مستقاة من الشعر ومن الخطب ومن الأمثال ومن الحِكَم ومن الأساطير ومن أيام العرب. وقد تتبع الباحث تلك الرموز فيما استطاع أن يطّلع عليه من الشعر الحديث في مصر وبلاد الشام، وكشف عن أساليب توظيفها أو استخدامها أو تضمينها في هذا الشعر، مستعملاً الألفاظ والمعاني التي أصبحت شائعة هذه الأيام عند أكثر النقاد المحدثين، وقد طوّعها لتصبح سائغة للفهم عند الذين يجدون صعوبة في فهمها حين يستعملها غيره. فأصبح بعضنا يفهم معاني مصطلحات دلالات التوظيف، مثل: التناص والرمز والقناع والمفارقة والانزياح، ومستويات هذا التوظيف من المستوى الإشاري والمستوى التركيبي والمستوى المحوري. وقد كان لبعض هذه المصطلحات مقابِلات في تراثنا كان أكثرنا يفهمها.

ثم نجد في الكتاب جولات خلال شعر الصعاليك وشعر الفرسان وشعر النساء، وقف الباحث فيها وقفة متأنية عند الأساطير الجاهلية في الشعر العربي المعاصر في مصر وبلاد الشام.

ذلك كلّه بعض جوانب الفائدة التي يجنيها القارئ من هذا الكتاب. أمّا المتعة فلسلاسة الأسلوب وسلامة اللغة ووضوح الأفكار. فالقارئ يتدفق في قراءته مع تدفق أسلوبه ولغته وأفكاره، لا يعترضه ما أصبح يشيع في كثير من كتب هذه الأيام من ضعف الأسلوب وأغلاط اللغة وغموض التفكير والتعبير.

وبعد،

فهذه الكلمة ليست مقدّمة ولا مقالاً في النقد، وإنما هي كما ذكرت في عنوانها " تحية للمؤلف وللكتاب" أوحت بها قراءتي المتعجلة لكتاب هو باكورة أعمال لباحث جادّ تبشر بمستقبل زاهر له بمشيئة الله تعالى.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، و الصلاة والسلام على أشرف الخلق سيدنا محمد المبعوث رحمة للعالمين، وعلى اله، و أصحابه، و أزواجه، وذريته، أشرف الصلاة و التسليم، وبعد:

فكان الدافع الأظهر لدراسة أثر الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر، هو تلك المكانة الكبيرة التي حظي بها الموروث الجاهلي على صعيد اللغة و الأدب، ويكاد الباحث يطالع في كل كتاب من كتب موروثنا الحضاري الممتد موروثه الجاهلي ماثلا بعز و شموخ، شاهدا على اللغة و التفسير والحديث و الأعلام و الأيام و الأماكن و غيرها، و مصدرا لإلهام الشعراء.

و لا تسعى هذه الدراسة إلى استقراء تمظهرات الموروث الجاهلي و الوقوف عند حدود توظيفها في الشعر العربي المعاصر فحسب، و إنما تسعى إلى جانب ذلك إلى محاولة تأطير المنهج العام لهذا النسق الأسلوبي الشعري المعاصر بإجراء سابق يتمثل في توضيح الأبعاد النظرية و العوامل المهيئة لانبثاق التوظيف سمة من سمات الحداثة الشعرية، و لا يكتمل التصور العام للدراسة إلا بإجراء لاحق يبحث في آليات التوظيف التي يقدر الباحث أهميتها في رفد التجارب الشعرية بالأدوات المناسبة لاستجلاء أبعاد التوظيف الفنية، و ميز القدرات المتباينة لدى الشعراء المعاصرين في التواصل مع القديم بالسمت الجديد.

أما في الجانب التاريخي لجذور هذه الظاهرة، فإن جملة من المصادر و المراجع قد أشارت إلى انصراف كثير من الشعراء في العصور الإسلامية الزاهرة، و ما تلاها إلى إعادة النظر في الموروث الجاهلي، و الاستفادة منه على مستوى الشكل و المضمون، في تقاطعات تتقارب حينا و تتباعد حينا آخر، دفعت النقاد و الأدباء إلى الوقوف على هذه الظاهرة بالبحث والتنظير بما لا تستقيم الإفاضة فيه مع موضوع الدراسة.

ثم كان أن نظرت متأملا في واقع الشعر العربي المعاصر، مستذكرا ما طرأ عليه من تجديد في شكله، و مصادره، و إشكالياته، و اطلعت على عدد من الدراسات التي تناولت البحث في قضايا

الشعر المعاصر، و استوقفتني كثيرا تلك الدراسات التي تناولت بالبحث قضية توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر، و على الرغم من أهمية هذه الدراسات، إلا أنها في جلها كانت تركز على بيان النواحي المتعددة لمصادر التراث المؤثرة في الشعر المعاصر و أهمها: المصادر التاريخية، و الصوفية، و الأدبية، و الشعبية، و الأسطورية، دون أن تخصص الموروث الجاهلي بالبحث أو الدراسة، إلا ما جاء جزئيا، أو على شكل إشارات سريعة، فكان الموروث الجاهلي فيها يشكل جزءا من المصادر التاريخية، أو الأدبية، أو غيرها دون أدنى تخصيص له.

و مع الثورة الجديدة للشعر المعاصر و هي التي شملت بنيته و أسلوبه، غدا توظيف الرموز بشكل عام أمرا لا مندوحة للشاعر المعاصر عنه، حتى إن كثيرا من الشعراء بدأ يتهافت على الرموز ليجعل منها خصوصية له، يشتهر بها، و تشتهر به، أما المتلقي فإن النص الشعري في كثير من الأحيان تحول بالنسبة إليه إلى درس في التاريخ، أو الأساطير، أو الأديان، و راح يلهث خلف النص محاولا جهده كشف الأحاجي و الألغاز و دلالات الرموز التي تكاثفت في النص، و خلقت فيه ضبابية مفرطة استحال معها في كثير من الأحيان استمرار التواصل بين النص و مبدعه من جهة، و المتلقي من جهة أخرى، فظهرت إشكالية الغموض في الشعر العربي المعاصر كأولوية كبرى، و الذي يعنينا من هذه الإشكالية دور الرموز في أزمة الغموض و الإبهام القائمة.

ويبدو من واقع المشهد الشعري المعاصر أن الرموز التي دأب الشعراء على توظيفها في البداية الأولى للشعر المعاصر قد تعددت مصادرها، و تباينت هوياتها، و اختلط غثها بسمينها، و كثيرا منها نجهله و يجهلنا، و لا يمت لحضارتنا، أو ديننا، أو تاريخنا، أو آدابنا، بصلة، و من هنا كثر توظيف الأساطير اليونانية والإغريقية، و استدعاء الشخصيات الغربية بشكل تعرض الدراسة لاحقا لبيان بعض الجزئيات التي تتصل به.

و لهذا و غيره أدرك كثير من الشعراء مغبة الانسياق الأعمى وراء جماليات توظيف الرموز دون الإحاطة بقدرات كل من الشاعر و الرمز على التعبير الإبداعي في التجربة الشعرية، فارتد كثير منهم عن الأساطير و الرموز الغربية و استبدل بها الموروث العربي، و استدعى شخصياتهو رموزه، لكن دون إفراط أو تقصير، مما جعلنا بحاجة إلى دراسة جديدة لموروثنا العربي بدءا من العصر الجاهلي لنكشف جوانب الجمال الخفية فيه، و عن رموزه المجهولة التي تتيح للشاعر المعاصر أبعادا أوسع، و آفاقا أرحب في توظيفها و فق ما ينسجم و الأسلوب الشعري المعاصر فكان الموروث الجاهلي أولاها بتخصيصه بالبحث و الدراسة.

و مما يثير الدهشة أن نجد بعض الدراسات قد تناولت ظواهر شعرية محددة، أو شخصيات معينة بالدراسة على اعتبار أنها من المؤثرات الهامة في الشعر العربي المعاصر، و هنا أجدني أتساءل لماذا كل هذا الاحتفاء بشخصية واحدة تتحول لنمط متكرر؟ و لو تجاوزنا السؤال إلى ما هو أهم، لماذا يتهافت الشعراء على تكرار توظيف الشخصية ذاتها التي نجح أحد الشعراء في التعامل معها في أعماله؟ أو يكون الأمر من باب التقليد لنجاح التجربة، أو من قبيل التكرار غير المسؤول؟ إن مثل هذه الظواهر بحاجة إلى وقفة متأملة متبصرة للوقوف على مختلف نواحيها و آثارها في شعرنا المعاصر.

هذا في الوقت الذي ما زال فيه الموروث الجاهلي على غزارته و أصالته بحاجة لتعميق البحث، و النظر، و رصد التأثير، و لعلي لا أبالغ إن قلت إن الشاعر الجاهلي - كامرئ القيس على سبيل المثال - أخذ بشعره، وحياته مساحة لا تقل أهمية عن رموز نمطية متكررة في شعر الرواد كالحلاج، أو المسيح، أو المتنبي، ومع ذلك لم تفرد له في حدود علمي الدراسات الخاصة سواء على المستوى العربي أو الغربي، وعليه يبدو الأمر بحاجة إلى دراسة مستقلة لتحديد أسس اختيار الرمز، و دوافع توظيفه المتكرر لدى طائفة من الشعراء إلى حد الاستهلاك المدمر للرمز و التجربة الشعرية.

و بهذه الدراسة – توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر " مصر والشام نموذجا– تبدو الطريق واضحة لكل مهتم لاستكمال هذا الجهد الذي أرى أنه لابد أن تتلوه دراسة للموروث الجاهلي في غيرحدود الدراسة المكانية، كالعراق أو الجزيرة مثلا. . ، ودراسة للموروث الإسلامي في الشعر العربي المعاصر، و أخرى للموروث الأموي في الشعر العربي المعاصر، ثم الموروث العباسي، و هكذا حتى يشمل التراث العربي كاملا. فكانت هذه الدراسة استكمالا للجهود السابقة في هذا الإطار، في محاولة لتجاوز الآليات التي كانت تقف عند حدودها الدراسات السابقة، و قد جاءت هذه الدراسة في تمهيد وثلاثة فصول و خاتمة وملخص:

يعرض بإيجاز الإرهاصات الأولى الممهدة لظهور الشعر المعاصر ابتداء من حركة الإحياء، وصولا إلى أواخر العقد الرابع من القرن الماضي، ثم مرحلة التجديد التي أخذت الشكل الشعري المعاصر – التفعيلة –، واتجاهاته، و واقعه، مع وقفة إزاء الموروث الجاهلي من حيث دلالته في اللغة و الاصطلاح، و نظرة عامة في الأدب الجاهلي، أشكاله، و أغراضه.

الفصل الأول: الجانب التوظيفي النظري.

و يقع في أربعة مباحث، اقتصر الأول على استعراض موقف الشعر من التراث و آراء النقاد فيه مع التركيز على أصحاب النصوص المعاصرة، و إلقاء الضوء على أثر الشاعر والناقد الإنجليزي (ت. س. إليوت) في موقف المبدع العربي من التراث عبر نماذج تمثل حدود الدراسة – مصر والشام –، أما المبحث الثاني فينظر في دوافع التوظيف للوقوف على أبرز العوامل المؤثرة في تقنية توظيف الموروث في الشعر المعاصر، و المبحث الثالث يستعرض مصطلحات لدلالة التوظيف المعاصر: (التناص، و القناع، و الانزياح، و المفارقة، و الرمز) باعتبارها الآليات الحديثة المتصلة بالتوظيف، و ينتهي هذا الفصل من الدراسة بمبحث رابع يتناول مستويات التوظيف في الشعر المعاصر بشيء من التفصيل.

الفصل الثاني: الجانب التوظيفي الفني:

ويقسم إلى أربعة مباحث، ينظر المبحث الأول منها في توظيف الشخصيات الجاهلية في الشعر العربي المعاصر وفق رؤيا خاصة في الطرح نفصيلها في المبحث ذاته أبرز ما فيها استدعاء شخصيات أصحاب المعلقات من الشعراء، و الصعاليك، و الفرسان، والنساء، أما الثاني فيتناول بالبحث توظيف دلالات الجاهلية و متعلقاتها الاجتماعية، و الدينية، و البيتية، و أهمها القبيلة، والصحراء، و الأوثان، التي انتفع الشاعر المعاصر بتوظيفها، و اقتصر المبحث الثالث من الفصل على توظيف السير الجاهلية و أيام العرب في الشعر العربي المعاصر كسيرة عنترة بن شداد، و سيف بن ذي يزن، و حرب البسوس، و يوم ذي قار، و غيرها، و في المبحث الرابع مدخل للأساطير العربية الجاهلية ثم بحث في توظيف الموروث الأسطوري الجاهلي في الشعر العربي المعاصر.

الفصل الثالث: آليات التوظيف:

ويقع في خمسة مباحث: يعرض الأول منها لتوظيف النص الشعري الجاهلي في الشعر العربي المعاصر بأنماطه المختلفة (التوظيف النصي الكلي، التوظيف النصي الجزئي، التوظيف التناصي)، و المبحث الثاني في توظيف النص النثري الجاهلي في الشعر العربي المعاصر (الخطب و الأمثال)، أما المبحث الثالث فينظر في أساليب الخطاب التوظيفي التي انتهجها الشاعر المعاصر ضمن أربعة أساليب هي: أسلوب الخطاب القناعي، و أسلوب الخطاب الحواري، و أسلوب الخطاب القصصي، و أسلوب الالتفات، أما المبحث الرابع فينظر في أظهر إشكاليات التوظيف التي رافقت تقنية توظيف الموروث الجاهلي، و الختام بمبحث خامس ينظر في تصحيح مسار التوظيف، ثم تختتم الدراسة بالملخص و الخاتمة و ثبت للمصادر و المراجع.

و تختلف هذه الدراسة عن الدراسات السابقة و المشابهة كتلك التي قام بها الدكتور خالد الكركي، أو الدكتور علي عشري زايد كما سيظهر لاحقا بأنها لا تسعى فقط إلى رصد الموروث الجاهلي في الشعر المعاصر، بل تتجاوز ذلك للتحليل الفني و التقني لمادة الدراسة المستقصاة مع توسع في مادة الموروث، فكثير من الدراسات السابقة كما أشرت سابقا تناولت الموروث الجاهلي كجزء من التراث العربي الممتد، و لم تتجاوز تلك الدراسات – على قلتها – رصد الرموز التراثية الجاهلية في الشعر المعاصر دون الالتفات لكافة أشكال الموروث.

كما تتميز الدراسة بمحاولة كشف جوانب الجمال و الإبداع في كثير من الرموز الجاهلية التي مازالت طي النسيان، التي من الممكن استغلالها في التجربة الشعرية المعاصرة وفق الرؤيا الخاصة للشاعر المعاصر من جهة، و للإسهام في تأصيل النص الشعري العربي من جهة أخرى بزيادة رموزه العربية، والتقليل من الرموز الدخيلة و الغريبة عن ثقافتنا العربية، و لهذا لم يكن تركيز الدراسة منصبا على شاعر معين، أو مجموعة محددة بقدر ما كان الاهتمام الأول بالنص الشعري و الشاهد الذي يحمله.

و مع ذلك فإن اختيار الشعراء و النصوص الشعرية خضع لبعض الضوابط كالعنصر المكاني المحدد للدراسة –مصر والشام–، و الزماني الذي يمتد خلال النصف الثاني من القرن العشرين و كان الدافع الأظهر لاختيار مصر و الشام على غيرهما المكانة الكبيرة التي بلغتها الحركة الأدبية والنقدية فيهما، و بروز أعلام مؤثرة في الواقع الشعري العربي المعاصر تنتمي لحدود هذه الرقعة المكانية، و عامل آخر يتمثل في الواقع السياسي المتمثل في وقوع هذه الدول على طول خط المواجهة مع العدو الصهيوني، مع الأخذ بعين الاعتبار - كما سيأتي في المبحث المخصص لبيان دوافع التوظيف – تأثير الواقع العسكري و الحروب التي خاضتها دول الشام ومصر ضد الاحتلال على القدرة التعبيرية لشعراء هذه الدول، أما النصوص الشعرية فقد راعت الدراسة الاقتصار على شعر التفعيلة المعاصر دون التركيز على مضمون النص وخلفياته إلا بالقدر الذي يخدم الطروحات التي تعرض لها الدراسة.

و يجدر بي توضيح المنهجية التي سارت عليها الدراسة، و التي على أساسها تم اختيار الشعراء و النصوص، فلعل الدارس يلحظ غياب بعض أسماء الشعراء الكبار أو غير الكبار الذين يقعون ضمن الإطار المكاني و الزماني لحدود الدراسة، أو قلة الإشارة إليهم مقارنة بغيرهم، ومن حقه أن يتساءل عن سبب تغييبهم، فأقول: إن العنصر الرئيس الذي تحكم باختيار النصوص

الشعرية هو الظاهرة التي تنظر الدراسة فيها، وتتبع وجودها في الشعر العربي المعاصر و تحديدا في شعر التفعيلة المعاصر.

و سبب آخر متصل بسابقه يتمثل في تخصيص توظيف ظواهر من الموروث الجاهلي فقط بالدراسة، و هكذا فإننا قد نصادف شاعرا كبيرا طبقت أعماله و شهرته الآفاق، إلا أن اهتمامه بالموروث الجاهلي كان قليلا أو غائبا، فلم يظهر في الدراسة، لكننا قد نراه يكثر من توظيف الموروث الأموي، أو العباسي، أو الأندلسي، أو الأساطير الغربية، أو حتى الموروث الديني – سواء كان إسلاميا أو غير إسلامي–، أو نجد عنده توظيف الموروث الشعبي، فالغياب و الحضور في الدراسة لا يعكس القيمة الفنية الكاملة للشعراء الذين ذكروا أو لم يذكروا، أو حتى كثر توظيف نصوصهم أو قل. فمنهج البحث كان الاستقراء الذي هو الأداة الأكثر فعالية، فاستخدمها الباحث للوقوف على توظيف الموروث الجاهلي في شعر التفعيلة المعاصر.

كما سيلحظ القارئ تكرار بعض النصوص في أكثر من موضع، و مع ذلك فإن تكرار النص لا يعني التكرار بالمفهوم العام، فإن الشاهد والظاهرة تختلف في كل مرة يذكر فيها النص، و تبقى الظاهرة التي تنظر فيها الدراسة هي التي تستدعي النص و تستوجب ذكره ولو تكرارا.

أما عن سبب فني آخر يتعلق باختيار مصر والشام عن دونها لموضوع الدراسة، فنقول: لو اخترنا العراق، لوجدنا من يقول: لماذا العراق؟ و كذلك الأمر لو اخترنا الجزيرة، أو غيرها، و لما كانت إقامة دراسة عامة لتوظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي كله أمرا متشعبا و يحتاج لمساحة أكبر من حدود هذه الرسالة، كان ينبغي تحديد عينة مناسبة ؛ تجنبا للتشتيت، فكان لابد من الاختيار على كل حال، ومع اختيار مصر والشام نموذجا، فإن الدراسة لم تعن بشعراء المهجر الذين ينتسبون إلى هذه الرقعة الجغرافية من الوطن العربي و الذين قد نجد توظيف الموروث الجاهلي موجودا عندهم.

و الله الموفق
أحمد رحاحلة
السلط / نيسان ٢٠٠٧

تمهيد

لم يكن ارتباط الشاعر المعاصر بموروثه الحضاري وليد الصدفة، أو اتجاها عبثيا، فقد كانت هناك مجموعة من العوامل التي جعلته يرتد إلى هذا الموروث، " فقد ظل الشعر العربي مرتبطا بأصوله القديمة مع كل ما حدث فيه من محاولات تجديد ابتداء من تلك التي سعت إلى التجديد في أغراضه و أساليبه، و حتى محاولات تجديد الشكل وتطوره "[1]، إلى أن غدا توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر ظاهرة تستحق الوقوف عليها بالدرس و البحث، و ستفرد هذه الدراسة جزءا من صفحاتها للبحث في دوافع توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر.

و يمكننا القول إن توظيف الموروث في الشعر العربي المعاصر قد مرّ بمرحلتين أساسيتين، كان لكل منهما ظروفها الخاصة و أشكالها المميزة، و هذا بالطبع لا ينفي وجود مرحلة انتقالية سادت نهاية المرحلة الأولى و بداية الثانية، و تجمع كثير من البحوث والدراسات على أن المرحلة الأولى: هي تلك التي تزامنت مع بدايات عصر النهضة، و يستخدم مفهوم "الشعر الحديث" ليدل على النتاج الشعري في هذه المرحلة، أما المرحلة الثانية فهي: المرحلة التي ارتبط الشعر فيها لدى الكثيرين بالشكل الشعري الجديد – شعر التفعيلة – و يعبر عن نتاجها الشعري بمصطلح " الشعر العربي المعاصر "، على ما في المسميين من خلط و اختلاف في الدلالة.

وقد كان لكل مرحلة روادها و خصائصها المميزة، و علاقتها الخاصة بالتراث العربي بشكل عام والتراث الجاهلي بشكل خاص، و في هذا التمهيد لابد من نظرة سريعة في كلتا المرحلتين لرصد توظيف التراث العربي في الشعر الذي نُظم فيهما، مع إشارات سريعة لأبرز الأعلام المؤثرة و الفاعلة فيهما، إلى جانب الإنجازات التي أسهمت في إحياء التراث.

---

١ حداد، علي (١٩٨٦)، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ط ١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص ٣٠.

المرحلة الأولى (مرحلة الإحياء)

تعتبر هذه المرحلة من المراحل الهامة في بث الروح في الشعر العربي من جديد، و تتسم الطبيعة الفنية للشعر في هذه الفترة بمحاكاة النموذج العربي الأصيل القائم على التمسك بعمود الشعر العربي، واستخدام الألفاظ و العبارات الجزلة، و بناء الصور و التشبيهات بالطريقة التقليدية بكل ما فيه من مقومات الجمال اللغوي، و الشعري، و لذا لا غرابة أن نرى حضور التراث الشعري في أعمال شعراء هذه الفترة التي اختلف مؤرخو الأدب في تحديد بدايتها، فمنهم من يعيدها إلى عهد السلطان محمد علي، ومنهم من يربطها بالحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨)، و أيا كان الأمر فإنه من المؤكد أن الأثر الأدبي الفعّال قد ارتبط بالشاعر الكبير محمود سامي البارودي (١٨٣٨ – ١٩٠٤) الذي " ما كان لشعرنا الحديث أن يخطو خطوة واحدة في طريق التجديد دون صنيعه، الذي نجح في أن يستغل كل إمكانيات الشعر القديم، فلفت بذلك الأنظار إلى هذا الشعر، سواء بما أنشأ من قصائد، أم بما جمعه وقدمه للناس من مختارات[١]"، فقد كان صاحب طموح جعله يتجاوز ما في عصره من شعر ضعيف إلى ما في العصور القديمة من شعر خصب رائع، فمذهبه الفني يسعى لبعث الأسلوب الشعري العربي القديم في الشعر الحديث، و تعمد إحيائه بكل ما فيه من سمات، و داعيا الشعراء إلى تقليده.

و من الرواد الذين ساروا على منهج الإحياء الشاعر إسماعيل صبري (١٨٥٤ – ١٩٢٣) الذي لم يمنعه اشتغاله بالسياسة عن شغفه بالأدب و الشعر، و تحول بيته إلى منتدى يألفه الأدباء و الشعراء، حتى لقبه معاصروه بـ (شيخ الشعراء)، و قد نال قسطا وافرا من العلوم و الدراسات كما اطلع علي الأدب الفرنسي و الاتجاه الرومانسي في أثناء دراسته بفرنسا، وكان يشارك في الصالونات الأدبية التي أقيمت في عصره كتلك التي كانت تعقدها الأديبة مي زيادة، إلا أن ذلك لم يمنعه من الاحتفاء بالموروث القديم، واستلهام قوى الإبداع التي فيه، على غرار معاصريه من الرواد.

ورائد آخر هو حافظ إبراهيم (١٨٧٠ – ١٩٣٢) الذي استمد مصادر ثقافته من مجموعة كبيرة من الرموز التاريخية الهامة في مصر أمثال: الشيخ محمد عبده، و سعد زغلول، وقاسم أمين، وحسن عاصم، ومصطفى كامل، ولطفي السيد، وغيرهم الكثير من رواد الفكر، و الإصلاح الديني و الاجتماعي، والسياسي، و كان حافظ يعتبر البارودي مثله الأعلى، فأخذ يطابقه مطابقة

---

١ إسماعيل، عز الدين، (١٩٦٧). الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة، دار الكاتب العربي. ص٢٢.

تامة، و ظفر بما كان يطمح إليه، فقد اتسم شعره بالجزالة و الرصانة، و أسهم في بعث الأساليب العربية الأصيلة، و قد نظم أشعارا كثيرة عبر فيها عن روح الأمة، و واقعها، وتطلعاتها بأسلوب كان يزداد مع الأيام قوة ورصانة، و ما زالت قصيدته في الدفاع عن اللغة العربية شاهدا على إخلاصه و انتمائه لأمته، أما فيما يتعلق بالتراث، فإن أشعاره و كتاباته تشهد له بسعة الاطلاع و التأثر بالموروث، ولعل هذا ما دفعه لوضع كتابه المستلهم من التراث " ليالي سطيح ".

ومن رواد حركة إحياء التراث أمير الشعراء أحمد شوقي (١٨٦٨ –١٩٣٢) الذي أبدع في العمل الشعري، ويعتبر نتاجه الذي عبر فيه عن التراث من أنضج ما تحقق في هذه الفترة، و بخاصة في مسرحياته التي اختار لها شخصيات من تراثنا القريب و البعيد "[١]، كما أبدع في فن المعارضات الشعرية.

و لا يقتصر الأمر على الأعلام السابقين فهناك الكثيرون من الشعراء و الأدباء الذين كان لهم بصمات واضحة في إعادة إحياء التراث العربي أمثال الشعراء: عزيز أباظة، و أحمد محرم، و علي محمود طه، و شفيق معلوف، و غيرهم.

لقد وضع رواد " حركة إحياء التراث " من شعراء وأدباء هدفا جليلا واضحا نصب أعينهم تمثل في " كشف كنوز التراث و تجليتها، وتوجيه الأنظار إلى ما فيها من قيم فكرية، و روحية، و فنية صالحة للبقاء و الاستمرار "[٢]، و تجلت انجازات هذه المرحلة في بعض الجوانب التي أسهمت في تحقيق أهدافها التراثية و منها:

شعر المعارضات

دأب الشعراء العرب من رواد حركة إحياء التراث على محاكاة النموذج الشعري العربي الرصين بما يحمل من أساليب، و صور، و مضامين، و وقفوا بإجلال أمام القصائد التي تمثل عيون الشعر العربي، وروائع ما جادت به القرائح في مختلف فتراته الزمنية الممتدة، هادفين " إحياء الديباجة العربية في أزهى عصورها، ورفضا لذلك البهرج اللفظي الذي كان يمارسه الشعراء العروضيون في العصر التركي "[٣]، فظهرت قصائد المعارضات شكلا من أشكال الإحياء.

---

١ زايد، علي عشري (١٩٩٧). استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي. ص ٥٠.

٢ المصدر نفسه، ص ٢٥.

٣ أحمد، محمد فتوح، (١٩٧٧). الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة، دار المعارف، ص ١٤٩.

وظاهرة المعارضات الشعرية ليست غريبة و لا جديدة في الشعر العربي، و لا يحتاج المصطلح إلى طول و قفة لتوضيح معناه أو مغزاه، كما لا يخفى ما للمعارضات من أثر في بيان مصادر القوة و الإبداع في التراث العربي، و عظيم دورها في إعادة قراءة القديم، و من هذا التصور لأهمية المعارضات انطلق شعراء مرحلة الإحياء يبحثون في التراث، و ينسجون على غراره، و يظهرون جماله.

التحقيق

و لا يقصد منه التحقيق بالمفهوم الواسع المتعارف عليه، و إنما نقصد تحقيق دواوين الشعر العربي، ذلك أن كثيرا من الشعراء حقق أو أسهم في تحقيق دواوين شعرية لعدد من الشعراء القدماء، و قد يرى البعض أن هذا الجهد يرتبط بالمحققين أكثر من الشعراء إلا أن هذا الرأي – على صحته – لا ينفي الجهود التي أسهم فيها كثير من شعراء مرحلة الإحياء.

نشر المجموعات المختارة

و هي تلك المجموعات الشعرية التراثية التي كان كثير من شعراء مرحلة الإحياء يقوم فيها باصطفاء مجموعة من نصوص التراث الشعري، يجمعها من مختلف العصور أو من عصر واحد، ثم ينشرها في مجموعة واحدة، وليس هذا بالعمل المبتكر، إذ إن كثيرا من النقاد و الشعراء القدماء قد قام بمثل هذا العمل، ويذكر لنا التراث حماسة أبي تمام، و حماسة البحتري، وغيرها من المجموعات الشعرية، مع الإشارة إلى أن هذا الأسلوب من وضع المجموعات المختارة من التراث لم تقف حدوده عند رواد حركة إحياء التراث، بل مارسه رواد الشعر المعاصر، و منهم على سبيل المثال علي أحمد سعيد – أدونيس – الذي جاءت مختاراته في ثلاثة أجزاء أطلق عليها اسم: " ديوان الشعر العربي ".

الدراسات و البحوث التراثية

و قد تزامنت الدراسات والبحوث التراثية مع ازدهار الحركة التعليمية، وانتشار المدارس، و المعاهد، و الجامعات التي تناولت في كثير من مناهجها التراث العربي، و تاريخ الحضارة العربية و الإسلامية بالدراسة و البحث، ثم انتشرت البعثات والإرساليات التعليمية للجامعات و المعاهد الأوروبية، وكانت هذه الفرصة عظيمة لأبناء العربية للاطلاع على الحضارة الغربية وتراثها، وعلومها، و آدابها، و لم يقتصر الأمر على ذلك، بل إن كثيرا من أبناء العربية قد تمكن من الاطلاع على مخطوطات التراث العربي في المكتبات و المعاهد الغربية، و كذلك الدراسات

الاستشراقية التي تناولت التراث العربي. فعاد كثير من أبناء العربية لينشر دراساته و بحوثه التي تلقاها في الغرب، أو لينشر ما حصل عليه من مخطوطات عربية.

و يتبين لنا من ذلك أن توظيف الموروث كان ذا حضور فعّال في شعر رواد تلك الفترة، إلا أن كثيرا من النقاد أشار إلى أن هذا التوظيف كان يغلب عليه استدعاء هذا الموروث كما هو في مصادره التراثية دون تغيير أو تحوير في رموزه، عكس ما سنجده في تجربة الشعر المعاصر من إعادة توظيف للموروث بإضفاء الصبغة العصرية عليه.

المرحلة الانتقالية

لم يكن الانتقال إلى المرحلة الثانية طفرة أو صدفة، بل مرحلة متوسطة بين السابقة و اللاحقة و هي التطور الطبيعي الذي يمكن أن نحدده في الفترة التي سبقت عام ١٩٤٧، وشكلت الإرهاصات الأولى لظهور الشعر العربي المعاصر دون أن نغفل ظهور تيارات جديدة رومانسية، و رمزية، وجماعة الديوان وغيرها.

و قد أشار كثير من الباحثين إلى وجود ملامح المعاصرة الشعرية في بعض الأعمال التي سبقت نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، ذلك أن بعض الصحف و الدوريات سبق لها أن نشرت بعض الأعمال الشعرية التي هي على نمط الشعر المعاصر في عام ١٩٢٣ و ما تلاه، دون أن تنشر أسماء أصحابها، إلا أنها لم تلق اهتماما أو تعليقا، و وقفت عند هذا الحد، و يرى بعضهم الآخر في الأشكال التي قدمها شعراء المهجر الذين تأثروا بالترجمات الشعرية النواة الأولى التي انبثق منها الشعر المعاصر، و يضاف إليها الشعر المرسل الذي مارسه الزهاوي، و عبد الرحمن شكري، و أحمد زكي أبو شادي، وغيرهم، على اعتباره شكلا من أشكال التطور الأولى للشعر المعاصر بصورته القائمة بين أيدينا.

و ينبغي التنويه إلى أن المرحلتين رغم اختلافهما الواضح مترابطتان و متكاملتان، و ما كان لثانيتهما أن تظهر إلى الوجود قبل ظهور الأولى[1] و الفرق بين المرحلتين في التعامل مع الموروث تغير تغيرا جوهريا و قد مثلت كل مرحلة من المراحل السابقة نفسها أصدق تمثيل وفقا لمتطلبات الزمن الذي ظهرت فيه.

---

١ زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص٦٢.

المرحلة الثانية (مرحلة التجديد)

وهي مرحلة الشعر المعاصر، و يمكن القول إن أول ظهور واسع لشعر هذه المرحلة قد بدأ في نهايات العقد الرابع من القرن الماضي، و تحديدا في الأول من شهر كانون الأول عام ١٩٤٧ م، مع خلاف في أوّلية السبق بين الشاعرة العراقية نازك الملائكة و مواطنها بدر شاكر السياب.

تقول نازك الملائكة في هذا السياق[1]: إنها قد سبقت بدر شاكر السياب حين نشرت قصيدتها الأولى التي تحمل عنوان (الكوليرا) في الأول من كانون أول من عام ١٩٤٧، ثم تبعها السياب في قصيدته المعنونة بـ (هل كان حبا) ضمن ديوانه " أزهار ذابلة " و ذلك في منتصف شهر كانون الأول من العام ذاته مع أن السياب يؤرخ في الديوان لهذه القصيدة بتاريخ ٢٩ / ١١ / ١٩٤٦، و يعلق الدكتور إحسان عباس على هذه القصيدة في أثناء حديثه عن إرهاصات أولية الشعر العربي المعاصر بأن هذا النص ما هو إلا نوع من الخبب الموسيقي، و لا ينتمي إلى القصيدة الشعرية المعاصرة إلا من حيث الشكل، وهذا – الشكل - لا يكفي بل لا بد أن يحمل المضمون الذي يحمله الشعر المعاصر لأن الشعر شكل ومضمون [2].

ثم تتابعت الأعمال الشعرية المعاصرة في تطور متسارع، و ظهر أول ديوان من الشعر المعاصر – الحر كما يسمى أحيانا – للشاعر عبد الوهاب البياتي في آذار من عام ١٩٥٠ بعنوان " ملائكة و شياطين "، ثم تلاه ديوان " المساء الأخير " للعراقي شاذل طاقة في عام ١٩٥٠، ثم ديوان " أساطير " لبدر شاكر السياب في العام نفسه، ثم تدفقت دواوين الشعر الحر و زاد أنصار هذا اللون من شعراء وقُرّاء.

ثم توالت البحوث و الدراسات الأدبية، والنقدية لنصوص الشعر المعاصر ما بين مؤيد و معارض، مع ترسخ قناعة عامة بأن هذا اللون من الكتابة الشعرية – بغثه وسمينه – قد أصبح واقعا يفرض نفسه، ويتطلب منا موضوعية و دراسة متأنية، و قد دار جدل كبير حول الشعر المعاصر الذي أطلق عليه عدة تسميات منها الحديث، و المنثور، والتفعيلة و الحر، و غيرها، و اختلف الأدباء و المثقفون حوله من حيث غموضه و خفاء مدلوله، و قضية الوزن و الموسيقى، ومازالت إشكاليات هذا النمط الشعري قائمة بين أخذ ورد، و انتشرت عشرات، بل مئات الدراسات

---

١ الملائكة، نازك، (١٩٦٥). قضايا الشعر المعاصر، ط ٢، بغداد، مكتبة النهضة، ص ٢٣ و ما بعدها.

٢ عباس، إحسان (١٩٧٨). اتجاهات الشعر العربي المعاصر. الكويت. المجلس الوطني للثقافة ص ٢٩وما بعدها.

الشعرية التي تحاول فك مغاليق النص الشعري المعاصر، وتيسير اتصاله بالمتلقي [1]، و ستعالج هذه الدراسة في الفصول القادمة بعضا من هذه الإشكاليات في إطار موضوعها العام.

الشاعر المعاصر و التراث

لم تكن العلاقة بين الشاعر المعاصر و التراث تقل تفاعلا عن علاقة الشعراء الرواد في مرحلة الإحياء بالتراث، و إن اختلفت النظرة و آليات التعامل مع التراث، و لأن توظيف الرمز سمة بارزة اشتهر بها الشعر المعاصر، فقد وجد الشاعر العربي المعاصر نفسه يعود إلى التراث يستلهم ما فيه من رموز و قيم، و يوظفها في تجربته الشعرية المعاصرة بالشكل الذي تتطلبه الأساليب الشعرية التي يمتاز بها الشعر المعاصر، و إذا كان الشاعر المجدد في فترة الإحياء نظر إلى الموروث نظرة تسجيلية غلب عليها نقل التراث و رموزه كما هي في مصادرها، فإن الشاعر المعاصر قد خالفه في تناوله رموز التراث، إذ إنه وظف مضمونها توظيفا يتناسب مع روح العصر و أبعاد التجربة الشعرية الجديدة فانتقل من التعبير عن التراث إلى التعبير به[2].

و من الشعراء من أبدع في اختيار الرمز الذي يتناسب و أبعاد تجربته الشعرية، و منهم من فشل، و هكذا " أصبح شاعرنا في هذه المرحلة يعي وعيا تاما أنه يمارس مع موروثه نوعا جديدا من العلاقة مختلفا في طبيعته وغايته و كثير من بواعثه مع ذلك اللون من العلاقة الذي كان يربط الشاعر بموروثه منذ بداية عصر النهضة [3] " ولم يعد التراث مجرد تراكمات فكرية يقف الشاعر متأملا في حسنها، و واصفا قيمتها، و لم تعد المحاكاة، أو المعارضات هدفا للشاعر المعاصر كما كانت من قبل.

وهنا يبرز مصطلح "التوظيف" و دلالته المعاصرة فنيا، فكثير من الدراسات تناولت التوظيف في الشعر العربي المعاصر دون أن تبين حقيقة المصطلح أو دلالته، و أرى أنه يعني: تقنية

---

١ إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ١٩٧٨.

شكري عياد: أزمة الشعر المعاصر، أصدقاء الكتب، القاهرة، ١٩٩٨.

شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط ٣، ١٩٦٠

عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٠.

عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ط ٣، ١٩٨١.

٢ زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٦٢.

٣ زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٥٨.

اختيار الرمز أو التجربة السابقة و إسقاط ملامحها على التجربة المعاصرة شعريا دون أن يطغى جانب على آخر.

و يقول علي عشري في أسلوب التوظيف: " هو الأسلوب الأفضل الذي لا يتم فيه حشد العناصر الأسطورية و حشرها، وإنما عن طريق إحيائها من جديد بفضل الدلالة الجديدة التي تكتسبها. . " [1]، و غدا هذا المصطلح من المصطلحات المرتبطة ارتباطا وثيقا بالشعر العربي المعاصر رغم أنه تجاوزه إلى غيره من الأجناس الأدبية، و يقارب خليل الموسى هذه المعاني في قوله: " هو تجربة يندغم فيها صوت الحاضر في الماضي، و الماضي في الحاضر للتعبير عن تجربة شعرية معاصرة " [2]، و يعود علي عشري زايد ليعرف التوظيف تعريفا واسعا شاملا في بحث مستقل، فيقول: " توظيف التراث: بمعنى استخدام معطياته استخداما فنيا إيحائيا، و توظيفها رمزيا لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية للشاعر، حيث يسقط الشاعر على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة، فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية-معاصرة، تعبر عن أشد هموم الشاعر المعاصر خصوصية ومعاصرة في الوقت الذي تحمل فيه كل عراقة التراث و كل أصالته، و بهذا تغدو عناصر التراث خيوطا أصيلة من نسيج الرؤية الشعرية المعاصرة، و ليست شيئا مقحما عليها أو مفروضا عليها من الخارج " [3]، و ستلقي الدراسة مزيدا من الضوء على موقف الشعراء من التراث في المبحث الأول منها.

ظهر الاهتمام بالموروث، و دلالته، متزامنا مع النهضة الفكرية الإحيائية التي انتشرت في الوطن العربي أواخر الحكم العثماني، واختلف مقدار إحاطة اللفظة بالدلالة المحددة تبعا لتباين الموقف من التراث، غير أن الإجماع على الدلالة الحضارية (الدينية، أو الفكرية، أو السياسية) هو التصور الذي كان ينطلق منه المنظرون لمفهوم التراث.

و يرى الجابري أن التراث "يعني الموروث الثقافي، و الفكري، و الديني، و الأدبي، والفني، و هو المضمون الذي تحمله هذه الكلمة داخل خطابنا العربي المعاصر، و يشير إلى ما هو مشترك بين العرب ، أي التركة الفكرية و الروحية التي تجمع بينهم لتجعل منهم جميعا خلفا لسلف "[4]

---

١ المصدر نفسه، ص ٦١.

٢ الموسى، خليل، (١٩٩٩)، بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، الموقف الأدبي، عدد ٣٣٦، نيسان، ص ٥٦.

٣ عشري زايد، علي، (١٩٨٠). توظيف التراث في شعرنا المعاصر، فصول، ١(١)، ص ٢٠٢-٢٢١.

٤ الجابري، محمد عابد (١٩٩٠). التراث و الحداثة، ط ١، مركز دراسات الوحدة العربية، ص ٢٣.

و لما استيقظ العربي على حقيقة الضعف الذي يعيشه في مواجهة المد الحضاري الغربي بكل ما يحمل من قيم السيطرة و القوة، أخذ يتلفت حوله بحثا عن هويته المميزة، فعاد إلى التراث يتلمس مراكز القوة الكامنة فيه، ويحاول أن يستلهم منه القدرة على التأسي و الصمود في وجه التحدي الذي يتربصه و الخطر الذي يتهدده.

و من الذين تصدوا سابقا لنقاش قضية التراث الناقد غالي شكري فبين أن التراث " ليس مرحلة تاريخية بعينها، إنه سابق على التكوين القومي للأمة، و تال له في نفس الوقت، فهو جماع التاريخ المادي و المعنوي للأمة من أقدم العصور إلى الآن لذلك فهو أبعد ما يكون عن التجانس "[١] ثم يرى في توظيف الشعراء العرب المجددين للتراث أعظم القيم لأنهم "يفتتحون صفحة جديدة في علاقة الشعر العربي بالتراث. . ذلك أن الشعر قبلهم كان يستلهم "عظم التراث لا لحمه ودمه"[٢].

و يرى بعضهم أن التراث يمتد ليشمل الإنسانية دون وضع قيود قومية تحده، فهو الذي " يمثل كل ما هو مشرق ايجابي من مواريث إنسانية "[٣]، فيما يفرد الناقد طراد الكبيسي دراسة قيمة - على الرغم من صغرها - يعالج فيها قضايا التراث فتراه يعطيه هوية عربية خاصة معتبرا أنه " مجموع ما ورثناه أو أورثتنا إياه أمتنا العربية من الخبرات و الإنجازات الأدبية، و الفنية، و العلمية ابتداء من أعرق عصورها إيغالا في التاريخ حتى أعلى ذرة بلغتها في التقدم الحضاري"[٤].

وهناك من نظر إلى التراث نظرة دينية كما ذهب حسن حنفي الذي يرى أن الدين هو التراث الحقيقي للأمة و ذلك قوله: " أن الدين ذاته هو تراثنا "[٥]، و نجد صدى ذلك لدى الحركات السلفية في محاولتها صياغة رؤية جديدة في العودة إلى الأصول. و عليه فإن الاتجاهات جميعا انحصرت بين البعد الديني أو القومي أو الإنساني.

---

١ شكري، غالي (١٩٧٣). التراث والثورة، ط ١، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ص ١٨.

٢ شكري، المصدر السابق، ص ٢٣١.

٣ الراوي، طه (د. ت). جماليات القصيدة المعاصرة، القاهرة، دار المعارف، ص ٧١.

٤ الكبيسي، طراد، (١٩٧٨). التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة و الإبداع في الشعر العربي الحديث، بغداد، وزارة الثقافة والفنون، ص ٦.

٥ حنفي، حسن (١٩٨١). التراث و التجديد. بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ص ٢٠.

ثم ما كان لدى منظري ما يسمى عصر النهضة العربية، وبعد ذلك أنصار الحداثة الغربية، وما أنتجه ذلك كله من صراعات وخلافات مازلنا نعيشها حتى اليوم، وأخذت بعض التساؤلات طريقها إلى حلقة النقاش حول الديمقراطية التي حملت اسم الشورى، والحرية التي حملت اسم العدالة، والعلمانية التي حملت اسم العقلانية، وموضوع العلاقة بين السلطة السياسية والسلطة الدينية وتوسعت الأسئلة حول مدى النجاح أو الإخفاق الذي آلت إليه حركات التجديد والتحديث والحدود التي توقفت عندها، ومناهجها بين الوضوح والتشتت.

و يمكن أن نحدد أبرز الاتجاهات و المواقف النقدية التراثية بمحاور رئيسة، و إن تعددت تسمياتها و تباينت خلافاتها و أهمها:

١. اتجاه المحافظين

و هو ما اصطلح بعضهم على تسميته باتجاه الأصالة [١]، و نسبه بعضهم إلى الأصوليين من أنصار السلفية [٢]، و منهم من أطلق عليهم الرجعيون[٣]. و ينظر أنصار هذا الاتجاه إلى التراث نظرة تقديس و إجلال، و يرون أنه المنبع الأمين الذي يستحق الرجوع إليه و الأخذ منه.

و قد نبه أنصار هذا الاتجاه إلى الخطر الذي يكمن في استبدال الموروث الحضاري الخاص بالأمة، و إلى كثرة المزالق التي تعترض سبيل نهضة الأمة إذا ما اتكأت على غيرها في رسم مستقبل أجيالها، إضافة إلى التحذير من الأطماع العدوانية من أعداء الأمة، و ارتبط هذا الاتجاه بالدين والسياسة أكثر من غيره.

٢. الاتجاه التجديدي

و هم العلمانيون، و التنويريون، و أصحاب الأيديولوجيات الغربية، أو كما يسميهم البعض اتجاه المعاصرة – وليسوا على الإطلاق –، و يدلل عليهم غالي شكري مستخدما لفظة التقدميين، و البعض يسمهم الحداثيون[٤]، و هم الذين سادهم الانبهار بالحضارة الغربية، والدعوة إلى قبول كل ما يرد منها في شتى المجالات التقنية والإنسانية، والفكرية، و يرفضون التراث جملة

---

١ و منهم محمود شاكر، و شكري عياد

٢ و منهم حسن حنفي، و حنفي بن عيسى

٣ أرى أن في الكلمة فجاجة لا تخدم المصلحة العامة و يعتبر غالي شكري من أكثر المنظرين الذين استخدموا هذه اللفظة، وكذلك طراد الكبيسي في كتابه السابق.

٤ و منهم لويس عوض، و حسين فوزي، و زكي نجيب محمود.

وتفصيلا، و يرون أن التراث مجموعة من الأوراق الصفراء البالية و الأذكار و الطقوس التي عفا عليها الزمن، أو بهذا المعنى، و أنه لا بد للأمة أن تلقي بتراثها جانبا و تتجه للحضارة الغربية التي هي مصدر للقوة والتقدم. و أن الخوف منها لا أساس له و لا يتعارض مع الدين، لأن الدين يختلف تماما عن الحياة العصرية و معطياتها المادية و الفكرية و مما يدل على ذلك قول زكي نجيب محمود: " لولا علم الغرب و علماؤه لتعرت حياتنا على حقيقتها، فإذا هي لا تختلف كثيرا عن حياة الإنسان البدائي "[1].

٣. اتجاه التوفيقيين

و هم الوسطيون[2] الذين اتخذوا موقفا متوسطا بين الاتجاهين في محاولة للجمع بين الأصالة و المعاصرة، أي لا مانع من الأخذ من الحضارة الغربية أو تقليدها نظرا لتفوقها فكريا و ماديا و في الوقت ذاته ينظرون للتراث نظرة احترام وتقدير دون مغالاة أو إفراط، و يبذلون جهدهم لتطويع نقاط الخلاف بين الموروث الغربي والموروث العربي و منهم الدكتور طيب تيزني صاحب "رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط " الذي يقول عنه غالي شكري: "كان " تراثيا " بالمعنى العميق المسؤول لهذا التعبير، إذ كانت له نظرته القادمة من داخل التراث، كما كان في الوقت عينه "معاصرا " غاية المعاصرة باستخدام المنهج الثوري في التفكير "[3]. و منهم فئة سلكت اتجاه المادية الغربية و الروحية التراثية و هم انبثاق متطور عن الاتجاه التوفيقي، و يقول عنهم الكبيسي: "انتقائيون " [4] يأخذون من التراث ما يخدم أيديولوجياتهم ويهملون ما سوى ذلك بحجة أنه غير عصراني، لأنهم شعروا بصعوبة الجمع بين تراثين في اعتدال و دون أن يطغى أحدهما على الآخر، و وجدوا أنه من الأفضل الانتفاع بالمخرجات المادية للحضارة الغربية المهيمنة دون التأثر بالفكر الغربي، و الاعتماد على التراث الروحي والفكري للأمة لأنه يطمئن إلى الأخذ به خلافا للآخر وفق المصالح الخاصة.

---

١ محمود، زكي نجيب. (١٩٧١)، تجديد الفكر العربي، ط١، دار الشروق، بيروت، ص ٦١.

٢ و منهم عبد العزيز دسوقي، مصطفى محمود، بنت الشاطئ، احمد بهاء الدين.

٣ شكري، غالي، التراث و الثورة، ص ١١١.

٤ الكبيسي، التراث العربي، مصدر سابق، ص ٩.

و لا أسعى لمناقشة رأي أو فكر، لكن سأحاول أن أستقرئ بعض الحقائق من واقع الأمة بعد ما يقارب عقدين من الزمان على التنظير الذي سبق الذي ما زال كثير من الباحثين والدارسين يردده منفصلا عن زمانه الذي قيل فيه، و قد غاب عنه أن بعض الأفكار التنظيرية قد انتهت بانتهاء الاتجاهات و الأيديولوجيات التي نفثتها.

الفصل الأول

الجانب التوظيفي النظري

المبحث الأول: موقف الشعر من التراث

الفصل الأول

الجانب التوظيفي النظري

المبحث الأول: موقف الشعر من التراث

الشعر و التراث

تناولت الدراسة في الجزء السابق الحديث عن مواقف بعض النقاد والمفكرين من التراث دون الإشارة لموقف الشعراء العرب منه، ذلك أن للشعر خصوصية تلقي ظلالها على الشاعر من جهة، و لأهمية التراث في العمل الفني المعاصر من جهة أخرى، و أخيرا مقدار القدرة التي يمتلكها الشاعر على التأثير مقارنة بالتنظير النقدي و الفلسفي، و لتباين و جهات النظر بشكل كبير ما بين الناقد و المبدع، دون إغفال لوجود عوامل مؤثرة في تحديد اتجاه الشاعر من التراث تزامنت مع ظهور هذا الشعر منها: القضية الفلسطينية و أبعادها المدمرة، و حمى المطالبة بالحقوق التي اجتاحت المجتمعات العربية، و الموقف الثقافي والأيديولوجي الخاص بالشاعر[1].

١. موقف شعراء مرحلة الإحياء

إن موقف الشعراء العرب في مرحلة الإحياء من التراث يكاد يكون متطابقا لديهم إلى حد كبير جدا، و قد ظهر ذلك جليا في الأعمال التي قدموها في تلك الفترة، فقد كان الموقف

---

١ عباس، اتجاهات الشعر المعاصر، ص ٥٧.

العام لشعراء تلك الفترة متمثلا في العودة بقوة إلى التراث الفكري والحضاري للأمة العربية، واستلهامه و التغني به، و ساروا على طريق من سبقهم من " المحافظة على عمود الشعر و مائه و رونقه من خلا ل انتقاء الألفاظ الجزلة وبناء العبارات الرصينة الفخمة وتجنبوا السقوط و الإسفاف "[1].

لقد اكتفت الحركة الإحيائية "ببعث التراث و نشره بين أفراد المجتمع العربي بصورة مضيئة أحيانا، و في صورة مشوهة، و ممسوخة أحيانا أخرى، عندما عاد بعضهم للتراث دون وعي فني سليم بكيفية الاستفادة منه، و توظيفه توظيفا ناجحا ليحقق بذلك معادلة التراث و المعاصرة "[2]. و دون إعادة للخوض في الواقع الذي كان قائما فإن الفضل الذي يدين به الشعر و الشعراء بعد مرحلة الإحياء لرواد هذه المرحلة أمر جلي و لا يحتاج إلى أن نورد أدلة عليه أو شهادات. وقد أوضحت الدراسة في التمهيد كثيرا من جوانب هذا الموقف، و أهميته، و نتائجه، وكيف كان تعامل الشاعر العربي مع المادة التراثية.

٢ - موقف شعراء التجديد من التراث

كان إسهام شعراء المرحلة الأولى في لفت الأنظار إلى التراث العربي بمنزلة النور الذي أضاء لمن بعدهم الطريق في تجديد التعاطي مع التراث، و لم يكن الشاعر المجدد في معزل عن الخلاف الدائر حول مفهوم التراث والموقف منه، بل إنه تأثر بالمواقف التي كان يطالعها من هنا أو هناك، ولعل كثيرا منهم كانت نظرته تتغير من فترة لأخرى تبعا للمستجدات و المؤثرات و التسارع الحضاري الذي يحياه العالم.

و ستقتصر الدراسة في بيان موقف بعض أبرز رواد الشعر المعاصر من التراث و ضمن الحدود المكانية للدراسة – مصر و الشام – منوها إلى أن هناك أعلاما أخرين من الرواد لا يتسع المقام للإفاضة في بيان مواقفهم التراثية، و لما من شأنه أن يعطي تصورا عاما لموقف الشعراء المعاصرين من التراث من خلال التطابق الذي بان أثره في الأعمال الفنية لشعراء مرحلة التجديد، مع التذكير بأن كثيرا من الشعراء لم يثبت على موقف أو رأي واحد.

---

١ كندي، محمد علي (٢٠٠٣). الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ط١، بيروت، دار الكتاب الجديد، ص ١٣٨.

٢ فتح الباب، حسن (١٩٩٧). سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، مصر، الهيئة العامة للكتاب، ص ٧١.

صلاح عبد الصبور

يعتبر التراث بالنسبة للشاعر المصري صلاح عبد الصبور مصدرا من مصادر الإبداع و الإلهام ولكنه لا يرفعه لمرتبة القداسة، بل يرى أنه طوع أمر الشاعر المعاصر، يتصرف فيه وفق رؤيته الخاصة، وهو يرى أن " الماضي لا يحيا إلا في الحاضر، والقصيدة التي لا تستطيع أن تمد عمرها إلى المستقبل لا تستحق أن تكون تراثا، ولكل شاعر أن يتخير تراثه الخاص "[1]. و لا ننسى أن نشير إلى تأثر عبد الصبور بنظرة الشاعر الإنجليزي ت. س إليوت إلى التراث و هو ما سنوضحه في الصفحات التالية.

لم يركز عبد الصبور على التراث بشكل عام بقدر ما أبدى الاهتمام بالتراث الشعري و الأدبي فيقول: " وقد تكون كلمة التراث سهلة المفهوم عند معلمي اللغة والأدب، فالتراث عندهم هو كل ما خطه الأقدمون، وحفظته الصفحات المسودة، أما الشاعر فالتراث عنده هو ما يحبه من هذا الذي خطه الأقدمون وحفظته الصفحات. و فيه غذاء روحه ونبع إلهامه، وما يتأثر به من النماذج. فهو مطالب بالاختيار دائماً، مطالب بأن يجد له سلسلة من الآباء والأجداد في أسرة الشعر "[2]

و يقول عبد الصبور: " إن معرفة التراث لا يمكن أن تفضي إلى المعارضة الساذجة كما أفضت بشوقي إلى معارضة قصائد ابن زيدون والبحتري وأبي تمام و البوصيري، بل تفضي بالشاعر إلى التجاوز لهذا التراث بعد تبني أجمل ما فيه. ذلك أن التجاوز هو منهج الشاعر المحدث في إدراك المحدث، ولكن التجاوز لا يتيسر إلا بعد المعرفة الصادقة وبعد اختيار الآباء والأجداد الشعريين "[3].

أحمد عبد المعطي حجازي

اتخذ الشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي موقفا معتدلا من التراث تجاوز فيه النظرة التقديسية للموروث و أولى الاتجاهات الحداثية المعاصرة اهتماما أكبر، و كحال كثير من الشعراء المعاصرين لم يقطع برأي ثابت في هذه القضية، بل بقيت نظرته تتفاوت من وقت لآخر، ويرى حجازي أن القصيدة الجديدة غير منفصلة عن التراث و يحدد عوامل ارتباطها بأسباب " أولها اللغة، أما السبب الثاني فهو سبب فني يكمن في أن هذه القصيدة امتداد للحساسية الشعرية

---

١ عبد الصبور، صلاح (١٩٦٩). حياتي في الشعر، بيروت، دار العودة، ص١١٣.

٢ عبد الصبور، صلاح (١٩٩٢). الأعمال الكاملة، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٥٢.

٣ المصدر نفسه، ج ٨، ص ١٨٧.

العربية [1] أما آلية التعامل مع هذا التراث فإنه يرى أنها تبدأ بالتراث ثم تتجاوزه لتحقيق خصوصية الإبداع و تحديدا " تبدأ من التراث لتستغني عنه وتتجاوزه إلى نفسها فتصبح مرجع ذاتها وإلا أشبهت طفلاً لا ينمو " [2].

و لا نجد فرقا في الاستعمال عند الشاعر بين لفظ الحديث أو المعاصر، و يستعملهما بمعنى واحد، ويبرز عنده مفهوم خاص للحداثة يرى فيه أنها: " الإجابة التي يقدمها الشاعر الحديث أو المعاصر على الأسئلة المطروحة عليه لا من داخل نفسه فحسب، وإنما من الواقع المحيط به أيضاً، وليس من الحاضر فقط بل من الماضي كذلك، . . و أنها تعبير غير عادي عن موقف الشاعر من مشكلات هذا العالم لا رفض للعالم في ذاته "[3].

و لا يفوته أن يجدد النظر في المفهوم الإنساني للحداثة التي يقر بوجودها في كل زمان و أمة، و حتى في القرون الفائتة فهو يرى "أن لكل إبداع حداثته الخاصة، فللأدب الغربي حداثته وللأدب العربي حداثته أيضاً، الحداثة حداثات ولا ينبغي تطبيق مقياس حداثة على حداثة أخرى. فما ينطبق على حداثة الغرب لا ينطبق بالضرورة على حداثة العرب. فالحداثة ليست نموذجاً مطلقاً يعمم على جميع الآداب ويصلح لها بل هي فعل تاريخي يخضع لمعطيات كل تجربة أدبية وإن استفاد من تجارب أخرى "[4]

علي أحمد سعيد (أدونيس)

لم أجد شاعرا أكثر تناقضا منه في مواقفه من التراث، و أرى أن المزاجية و النظرة الأحادية و عدم وضوح الرؤيا كثيرا ما تتحكم في آرائه و أفكاره، و جاء في ديوان الشعر العربي في القرن العشرين: " روى الشاعر خليل حاوي للناقد الدكتور محي الدين صبحي أن يوسف الخال و أدونيس جاءا إليه عام ١٩٥٧ ليصحباه إلى السفارة الفرنسية في بيروت، وذكرا أنها خصصت لعدد من المثقفين مساعدات شهرية و أن اسم خليل وارد في جدول السفارة لكنه رفض مرافقتهما، و أصدر كاظم جهاد (شاعر وناقد عراقي مقيم في المغرب) كتابا بعنوان " أدونيس منتحلا"، (منشورات أفريقيا، الدار البيضاء، ١٩٩٠) تناول فيه الانتحال الفكري والانتحال

---

١ حجازي، احمد عبد المعطي، (١٩٨٨)، الشعر رفيقي، دار المريخ للنشر و التوزيع، الرياض، ص ١٣٩ و ما بعدها.

٢ المصدر نفسه، ص ١٤٠.

٣ حجازي، احمد عبد المعطي، (١٩٩٢)، أسئلة الشعر، ط١، منشورات الخزندار، جدة، ص ٢١٢ و ما بعدها.

٤ حجازي، احمد عبد المعطي، (١٩٨٨)، حديث الثلاثاء، ط١، ج٢، دار المريخ للنشر والتوزيع - دار الرياض، جدة، ص ١٥١.

الشعري، وانتحال الشكل الشعري عند أدونيس متهما إياه بالسرقة من الشاعر الفرنسي "ميشونيك " و الشاعر "بونفوا" ، كما اتهمه باستقاء طروحات فلسفية و فكرية لكل من "هايدغر" و "اكتافيو باث "وصلاح استيتية، وبونو " [١]

إلا أنه وبشكل عام كان يقف من التراث موقفا سلبيا اتسم بالتنكر له، و السخرية منه، و الإجحاف كما كان له في التراث أقوال اعتبرها بعض النقاد مسيئة جدا، بل وصل القول في التراث عنده إلى حد القول الكفري. [٢].

و قد أبدع و أجمل الرد على ما سبق من أقوال أدونيس الدكتور إحسان عباس حين قال: "إن عددا من هؤلاء ينتمي إلى أقليات عرقية ودينية و مذهبية، و الأقليات تتميز – عادة – بالقلق و التساؤل و عدم الاستقرار، ومن ثم تذهب إلى التشكيك في بعض الثوابت علها تتخلص من بعض الأوضاع والمواضعات عن طريق محاولة تخطي الحواجز المعوقة تاريخيا وتراثيا، بهدف الالتقاء على أصعدة أخرى من الأيديولوجيات الجديدة، و في هذه المحاولة يصبح التاريخ عبئا و التخلص منه ضروريا، أو يتم اختيار" الأسطورة الثانية" لأنها تعين على الانتصاف من ذلك التاريخ بإبراز دور تاريخي مناهض" [٣].

و التراث في نظره يكون مرة بمعنى " الأصول، أي الشعر الجاهلي والقرآن والحديث، ذلك أنه يعد كلاً من الشعر العباسي والفكر الفلسفي والفقه قراءة للتراث لا تراثا في ذاته " [٤]، ثم مرة ثانية يناقض نفسه فيرى في موضع آخر أن التراث: هو الأصول والفروع معاً أي الثابت والمتحول في كتابه الموسوم بهذا الاسم، و مرة ثالثة يرى التراث متعدداً وكثيراً، أي هو مجموعة تراثات لا تراث واحد" [٥]، و لا تعتبر هذه هي الحدود التي وقف عندها أدونيس في موقفه من التراث، بل إن له مواقف أكثر تتقارب حينا و تتباين حينا آخر لا يتسع المقام للخوض في تفاصيلها، و نكتفي ببيان الرؤيا العامة لهذه المواقف، و أنه عاد في آخر المطاف ليبين أهمية التراث للشعوب والأمم.

---

١ صدوق، راضي، (١٩٩٤)، ديوان الشعر العربي في القرن العشرين، ط١، روما، دار كرمة للنشر، ج١، ص٣١٨.

٢ أدونيس، (١٩٧١)، الآثار الكاملة، مرثية الأيام الحاضرة، ط ١، بيروت، دار العودة، ص٥١٢.

٣ عباس. اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٤٠.

٤ أدونيس، (١٩٩٣). ها أنت أيها الوقت، ط ١، بيروت، دار الآداب، ص ٥٧.

٥ أدونيس، (١٩٩٥). سياسة الشعر، ط ١، بيروت، دار الآداب، بيروت، ص٨.

عز الدين المناصرة

يبدو جليا في أعمال المناصرة الشعرية و النقدية وعيه التام بأبعاد قضية التراث و توظيف الموروث العربي في الشعر المعاصر، يقول: " لا يمكن فهم الحاضر دون قراءة الموروث، . . . ، فنحن نضيف الجديد إلى ما قدمه الأسلاف، لكننا لا ننطلق من الفراغ، إن نظرية ولادة الجديد من القديم هي النظرية الصحيحة، لكننا نتوهم أحيانا أننا نؤسس جديدا مقطوعا من شجرة "[١].

و يشير المناصرة إلى حمى التوظيف التي استشرت بين الشعراء و خاصة توظيف الأساطير قائلا: " لقد تابعت – موضة – استخدام الأسطورة في شعرنا الحديث في أوائل الستينات و لم اقتنع بضرورة ذلك الاستخدام، فهو استخدام قاموسي محض و ليس من قبيل استخدام التراث، فاللجوء إلى التراث جاء عفويا و أوشك الآن أن يصبح موضة و هذا هو المؤلم "[٢].

و رغم موقف المناصرة الإيجابي و الواعي من قضية التراث إلا أنه يقلل من إسهام رواد حركة الإحياء في هذا النطاق، ويذهب إلى أن " الشعر العربي وصل إلى ذروة الانحطاط في العصر التركي، وبعد ذلك جاء البارودي فأعاد – لطش – إيقاعات المتنبي، كذلك شوقي و حافظ أعادا صورة أبي تمام بشكل جديد، كذلك الحركة الرومانسية على يدي جماعة أبولو لم تكن ثورية بالمعنى الحقيقي و لا مدرسة الديوان التي شكلها العقاد و شكري و المازني كانت ثورية بالمعنى الحقيقي، بل نقلت صورة الرومانسيين الإنجليز و الفرنسيين نقلا مباشرا مع قليل من التحريف "[٣].

و يتضح مدى رسوخ مفهوم التوظيف التراثي عند المناصرة في قوله: " فالشاعر يجب أن ينحي ذاته ليتحدث باسم الآخرين، و إذا فهو يذوب بين ذرات الرمال و يختبئ في الحجارة و أسماء الآخرين الذين يحبهم، الذين هم امتداد تام لذاته المعاصرة، هؤلاء الأجداد ليسوا امتدادا فيه مصادفة، إنه امتداد اختياري نحن الذين نختاره . . . "[٤].

---

١ المناصرة، عزّ الدين، (٢٠٠٠)، شاعرية التاريخ و الأمكنة: حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ص٤٣٧.

٢ المصدر نفسه، ص ١١٨.

٣ المصدر نفسه، ص ١٦و ٢٨.

٤ المناصرة، المصدر السابق، ص ١١٨.

يوسف الخال

لم تكن اتجاهات الخال تختلف كثيرا عمن سبقه من الشعراء، و إنما كان يردد الأفكار و التنظير الحداثي فيما يتصل بنظرة الشاعر للتراث و يرفض الاستمرار بذات الأساليب الأدبية التي أوجدتها نهضة القرن العشرين و يقصد الأسلوب الإحيائي فيقول: " إن أساليب التعبير الكتابية حتى عصر النهضة أقرب إلى الحياة، فلما جاءت النهضة ابتعدت عنها فأخذت تنسج على منوال الحريري وبديع الزمان و أضرابهما من أئمة اللغة والبيان القدامى " [1]. و يضيف: إن الارتباط بالتراث لا يتم بتقليد الأساليب الموروثة وإنما بخلق أساليب جديدة ملائمة للحياة الجديدة، فالتراث الحي موجود في حياة الإنسان المعاصر، في الحاضر أما في التراث الميت فيبقى في الماضي " [2] وبهذا فإن علاقة الشاعر بالتراث إنما تكون بارتباطه بحاضره الذي هو تطور طبيعي عن ماضيه، لا باجترار قوالب تعبيرية أنتجتها ظروف حياة أخرى.

مما سبق نرى أن الارتباط بالتراث عند هؤلاء الرواد لا يعني الاستعادة أو الخضوع له، فذلك تقليد يميته، ولا يعني الانفصال عنه فذلك يقتل القصيدة الجديدة ذاتها. وإنما يعني الحوار معه لتملكه أولاً، وتجاوزه وإغنائه ثانياً، إن العلاقة بين التراث والحداثة إنما تقوم عند رواد الشعر الحر على الاتصال والانفصال في الوقت نفسه. فالشعر إبداع وخلق لا إعادة إنتاج للموروث الشعري أو مجاراة له

و أرى أن فيما سبق تقديمه تحقيقا للهدف المنشود و هو إلقاء الضوء على موقف الشاعر العربي المعاصر من التراث، و لم أشأ الخوض في كثير من القضايا و المصطلحات التي ارتبطت به كالحداثة، والمعاصرة، و التجديد، و هذا ما يجعلني أتفق تماما مع كثير من النقاد و المعاصرين من الشعراء في أن محاولة تقنين هذه الاتجاهات أو تأطير مفاهيمها و أبعادها عمل لا يؤمن فيه من الزلل أو الشطط.

وخلاصة القول إن رواد الشعر العربي المعاصر لم يتفقوا على تحديد مفهوم التراث، فمنهم من حصره في التراث الشعري، ومنهم من حصره في العناصر المتحولة والفعالة في الحاضر والمستقبل، ومنهم من تغير مفهومه له عبر مراحله النقدية المختلفة. كما أن هؤلاء الرواد " لم يتفقوا على مفهوم للحداثة، فمنهم من يميز بينها وبين المعاصرة، ومنهم من يستعملها استعمالا

---

١ الخال، يوسف، (١٩٨٧). دفتر الأيام، لندن، رياض الريس للكتب، ص ١١.

٢ الخال، المصدر نفسه، ص ٢٥.

واحداً. ومنهم من يميز بين الحداثة والتجديد ومنهم من يستعملها استعمالاً واحداً أيضاً. على أن أغلبهم يتفق على أن الحداثة قضية جوهرية لا شكلية، وأنها عقلية، وموقف من قضايا الحياة المعاصرة. كما يتفق هؤلاء الرواد على أن الحداثة لا يمكن أن تتحقق دون تمثل التراث وتجاوزه. فالشعر الحديث يتصل بالتراث وينفصل عنه في الوقت نفسه، و يبدأ منه لكنه يتجاوزه "[1]. ولم يشذ عن هذا المذهب إلا أدونيس الذي تراوحت مواقفه بين الدعوة إلى القطيعة مع التراث وبين الدعوة إلى الاتصال به وإن كان قد انتهى به المطاف إلى أن الحداثة لا يمكن أن تقوم بدون العودة إلى التراث.

---

١ علاق، فاتح (٢٠٠٥). مفهوم الشّعر عند رُوّاد الشّعر العربي الحر، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٧٨.

المبحث الثاني: دوافع التوظيف

لا بد من بيان دوافع توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر، التي تعددت و تداخلت إلى حد كبير، و قد تطرقت بعض الدراسات لبيان بعض من هذه الدوافع بشكل متشعب، وبعضها تناولها بشكل موجز و بأقسام مختلفة [1]، فوجب الاقتصار على المهم منها و بالقدر الذي يتصل بالموروث الجاهلي أكثر من سواه، عبر محاولة تقسيمها بشكل منظم إلى ثلاثة أقسام تجنبا للتشعب المفضي للتشتيت من جهة، ولأن كثيرا من الدوافع متصل بعضها ببعض و لا تعدو عملية الفصل بينها أن تكون نسبية تتقارب و تتباعد بين الدافع و الآخر، و من أظهر هذه الدوافع :

أ- الدوافع الخارجية

و هي تلك الدوافع الناجم تأثيرها عن عوامل وافدة من خارج الحضارة العربية و لا ترتبط بالتراث العربي بروابط أصيلة مباشرة، و إنما شكل تأثيرها دافعا لدى الشاعر العربي المعاصر، فاتجه كثير منهم إلى توظيف التراث في أعمالهم الشعرية، و لعل أهم هذه العوامل يكمن في النقاط التالية:

١. تأثير النمط الشعري الأوروبي الحديث الذي أكثر فيه الشعراء الغربيون من استخدام تقنية توظيف الموروث إلى حد يبدو فيه " أن العودة إلى الأسماء التراثية عموما، وتوظيفها توظيفا رمزيا للدلالة على أفكار ومواقف معينة أصبحت طابعا للشعر الحديث لدى الأوروبيين "[2]، و هنا لا نغفل الإشارة إلى أهمية حركة الترجمة في الاطلاع على الأدب الغربي و بالتالي انتقال هذه السمة إلى الشعر العربي المعاصر.

---

١ انظر: علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث.

٢ فاضل، ثامر (١٩٩٤). اللغة الثانية في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط ١، بيروت، المركز الثقافي، ص ١٣١.

٢. الظاهرة " الإليوتية "، و لست مبتكرا أو متبنيا لهذه اللفظة، بل إنني وجدت عددا كبيرا من النقاد يستخدمها عند الحديث عن الأثر السحري الذي تركه إليوت في شعرنا و شعرائنا [١]، و يستحق هذا التأثير التأمل فيه لمعرفة ما الذي يدفع من كان على شاكلة الدكتور لويس عوض أن " يفتخر بأن جيله يقرأ " فاليري " و " ت. س إليوت "، و لا يقرأ البحتري أو أبا تمام، و يفتخر أيضا بأنه تأدب على " ت. س إليوت "، . . . ، و أنه بذلك نجح في كسر عنق الثقافة العربية " [٢].

٣. و لعل هذا الدافع خلاصة ما سبقه من الدوافع الخارجية، و المتمثل في الأسلوب الشعري الحديث الذي آثر مبدعوه الصبغة الدرامية على الغنائية و الكلاسيكية القديمة، فظهر التأثر بالأسلوب القصصي و المسرحي بشكل لافت، و كضرورة للحد من الغنائية و الذاتية في النص الشعري من خلال أدوات جديدة أبرزها تقنية الحوار، و تعدد الشخصيات، وتنامي الأحداث وتطورها، . . . و هذه الأساليب كما نعلم تتطلب استدعاء رموز أو شخوص لإسقاط أبعاد التجربة المعاصرة عليها.

ب- الدوافع الداخلية

و هي تلك العوامل التي ارتبط ظهورها بمؤثرات داخلية خاصة سواء أكانت سياسية، أم اجتماعية، أم فنية، مرت بها الأمة العربية، و ألقت ظلال تأثيرها على المبدع العربي، فدفعته إلى العودة للتراث، واستلهام الرموز و القيم التي يحفل بها و توظيفها فنيا في نصوصه الشعرية، و من أهم هذه العوامل:

١. التأثر بحركة الأحياء، و قد تناولت الدراسة في جزء سابق الدور الريادي الذي اضطلعت به تلك الحركة في بعث التراث العربي من جديد، وبعيدا عن التكرار لما سبق بيانه، فإن الشاعر العربي المعاصر قد تنبه إلى أهمية التراث العربي و القدرة الإبداعية الكامنة فيه، فاهتدى إلى قيمة التجارب التراثية و ما يتصل بها بعد أن تلمسها في أعمال رواد حركة الإحياء.

٢. الإيمان الذي ترسخ لدى الشاعر العربي المعاصر بقدرة التراث العربي على حمل أبعاد التجربة الشعرية المعاصرة، و تلمسه مدى غنى تراثه بالمعطيات و الرموز و القيم التي فيها من الشمول ما يجعلها قادرة على التعبير بلسان الحال المعاصر، انطلاقا من التقارب و التشابه في التجارب

---

١ من الذين استخدموا هذه اللفظة: سعد دعيبس الذي خصص فصلا بهذا الاسم في كتابه: «حوار مع قضايا الشعر المعاصر» (١٩٨٥)، القاهرة، دار الفكر العربي.

٢ المصدر نفسه، ص ١٣٤ . .

و الأوضاع . و بهذا أصبح التراث العربي ذا حضور فعّال في التجربة الشعرية، و زاد من الثقة به و الاطمئنان لقدراته و طاقاته النجاح الذي حققته التجارب الريادية الأولى.

٣. استشعار الخطر الذي يحيط بالأمة العربية الذي يتهدد تراثها الفكري و الروحي، وقد تولد هذا الشعور بالخطر لدى النخبة من أبناء العربية في أواخر الحكم التركي و زاد الإحساس به مع ابتلاء الدول العربية بالاستعمار وما رافق ذلك من محاولات دس وافتراء وتشويه لتراث الامة وتاريخها، فكان هذا محركا، و باعثا قويا، ومولدا في الوقت ذاته إحساسا بالمسؤولية لدى أبناء الأمة جعل الكثير من المبدعين و الشعراء يقف على حمى هذا التراث يذود عنه، و يستلهمه مصدرا للقوة في مواجهة المد الحضاري الغربي.

٤. ولعل هذا الدافع يعتبر مكملا للدافع الذي سبقه، لكنه يختلف عنه قليلا، إذ إنه يضمر رد الفعل المعاكس للدعوات الداخلية من أبناء الأمة العربية التي انطلقت في اتجاهين أولهما: يحط من قيمة التراث العربي وقدره ويدعو لحفظه في المكتبات و المتاحف و ما شاكلها، وثانيهما: الإعلاء من قيمة الحضارة العربية وتراثها العريق وبيان أهمية ذاك التراث وقدرته على الانتقال بالشاعر العربي من منطقة الجمود إلى فضاءات الإبداع و التجديد.

وأمام هذه الدعوات المشبوهة والمتعددة الأغراض ارتد كثير من الأدباء والشعراء إلى التراث، بعضهم يسعى للتحقق من صدق الدعوات السابقة، و بعضهم يسعى جاهدا للقضاء عليها فأصبح استدعاء التراث ومكوناته أمرا لا مفر منه سواء للطرف الأول أو الثاني على حد سواء.

٥. الرغبة و الرهبة، و أعني بذلك حرية التعبير في ظل سيطرة الرهبة على هذه الحرية، و لعل أوسع ألوان هذا الدافع هو حالة القمع و الإخفاقات السياسية التي مرت بها الأمة العربية في بعض أقطارها حين تقلدت زمام السلطة فئات ظالمة، اتسمت بالفساد و الاضطهاد، فاضطر الشاعر لإيجاد أسلوب غير مباشر للتعبير عما يعتمل في داخله من مشاعر، فوجد في التراث تجارب و أبعادا مشابهة للحالة التي يمر بها، فقام باستحضار هذه الوقائع التراثية و رموزها و أسقط عليها أبعاد تجربته المعاصرة.

ولعل هذا الأسلوب في التعبير في مثل تلك الظروف من أكثر الأساليب شيوعا منذ القدم، و لم تكن السلطة السياسية و خوفها الدافع الوحيد لمثل هذا الأسلوب، بل إن هناك سلطات مشابهة كالسلطة الدينية وسلطة المجتمع، وإن كان تأثير هذه السلطات أقل شأنا مقارنة بتأثير السلطة السياسية.

٦. تأثير القضية الفلسطينية و قيام الكيان الصهيوني في وقت تزامن مع ثورة الشكل و الأسلوب الشعري المعاصر، و يضاف لها مجموعة الهزائم و الانكسارات التي حلت بالأمة العربية التي ألقت بظلالها المؤلمة على المواطن العربي، و دفعت المبدع لممارسة دوره في مثل هذه الأوضاع.

ج- الدوافع الذاتية

و لا أظن أن هذه الدوافع منفصلة تمام الانفصال عن الدوافع الخارجية أو الداخلية، إلا أن التأثير الأكبر فيها نابع من ذات المبدع و هو المتحكم في إيجادها، و من أهمها:

١. الهروب من التصريح والوضوح في التعبير عن العاطفة و المشاعر، و قد جاءت الرغبة متزامنة مع رغبة أخرى متمثلة في التجديد بفعل تأثير العوامل الخارجية والداخلية، فارتد الشاعر العربي المعاصر إلى التراث ليعبر بوساطته عن عواطفه تبعا للأسلوب الفني الجديد، ويظهر أثر الذاتية في هذا الدافع عبر بحث الشاعر في التراث عن الرموز و القيم التي يستطيع أن يعبر بها عن ذاتيته التي تشكل حالة خاصة جدا، فظهر القناع أداة مثلى لذلك، فأقبل كثير من الشعراء عليه فنجح بعضهم في توظيفه و أخفق آخرون.

٢. الشعور بالسخط و حالة اللارضى عن الوضع الذي يعيشه الشاعر، ذلك أن كثيرا من الشعراء قد سئم تكاليف الحياة العصرية و تيارها المادي الذي اجتاح مختلف أبعاد الحياة، فتولدت رغبة داخلية وحنين جارف للحياة الماضية و بساطتها، فشكلت هذه الرغبة دافعا داخليا في ذات الشاعر للارتداد إلى الماضي، و استحضار التراث ورموزه للتعبير عن الحالة النفسية الخاصة التي يعيشها الشاعر، غير أن الشاعر في كل ذلك كان ينطلق من أبعاد التجربة المعاصرة و العوامل المؤثرة فيها.

٣. البحث عن النموذج، و لعل العوامل الداخلية قد أسهمت إلى حد كبير في إيجاد هذا الدافع فعندما نظر الشاعر العربي المعاصر إلى الواقع الذي تحياه الامة تشكلت لديه حالة من عدم الرضى أو الاقتناع، و بعد أن شعر بذلك ارتد إلى ذاته يفكر في النموذج البديل الذي يتناسب و حجم تطلعات الشاعر، وهنا ظهرت ذاتية الشاعر في الاختيار، ذلك أن النموذج التراثي الذي يصلح من منظور الشاعر قد يوجد بديل له عند الاخرين و هكذا يضطر الشاعر إلى التعامل بذاتية مع النماذج التي يحلم بها، ففي كثير من الأحيان تتكون لدى الشاعر مفاهيم ورغبات خاصة يصعب عليه كتمانها أو التعبير عنها فيجد في التراث مخرجا له في تحقيق مبتغاه.

و يوضح الشاعر عز الدين المناصرة ذلك أبلغ توضيح قائلا " إن على الشاعر أن يبدع نموذجا تراثيا خاصا يتجاوز معه الحقائق التاريخية، ويتدخل خيال الشاعر و قدرته على الخلق في إيجاد عناصر و أحداث من صنعه حيث لا يتحول توظيف التراث إلى وثيقة تاريخية يعيد فيها الشاعر تسجيل التاريخ شعريا "[1]. و يتمثل ما سبق بيانه في نص للمناصرة يقول فيه:

جليلة بنت الكروم.. وأخت الرجال
خطفت، و هي في هودج
حوله حرس من غضب
كان خاطفها تابعا
من تبابعة الاحتلال
أقام عرسها الدموي، و ألقمها فستقا من ذهب
و لكنها،
هيأت موت جلادها،
حين حاول لمس قطوف العنب
(كان سيف ـ كليب بن مرة في الخابية
يجندل هامة جلادها الطاغية
بضربته القاضية.) "[2]

في النص السابق يتدخل خيال الشاعر فيخلق أحداثا لا تمت للوقائع التاريخية بصلة، كحكاية خطبة أحد تبابعة اليمن الجليلة بنت مرة كرها بعد أن سمع عن جمالها و كانت في ذلك الوقت مخطوبة لابن عمها كليب، فاحتال هذا الأخير مع أخيه الزير و ابن عمه جساس و طائفة من فرسان بكر وتغلب و رافقوا الجليلة عندما زفت للملك و اختبأوا في خوابي القصر و قتل كليب الملك و عاد بجليلة و أصبح بعدها ملكا على الحيين، و الباحث في كتب التاريخ لن يجد لهذه الحكاية أصلا، و يعلق المناصرة على التوظيف السابق بأنه غير معني بحرفية الوقائع التاريخية في النص الشعري.

---

١ من لقاء خاص أجراه الباحث مع الشاعر في بيته يوم الاثنين ٣٠/ ١٠/ ٢٠٠٦، عمان- الأردن.

٢ المناصرة، عز الدين، (٢٠٠٦)، الأعمال الشعرية، دار عمتي جليلة، ج٢، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان، ص ٣٤٤.

٤. و ما سبق يقودنا للحديث عن شيء آخر مرتبط به يتمثل في رغبة الشاعر في تحقيق حالة من الانسجام بين ذاته و ذات المجتمع ، فالشاعر جزء من المجتمع و لا بد أن يتبادل معه التأثير و في نقطة معينة ينعكس هذا التأثير على الشاعر فيسعى لخلق حالة من التوازن بين الأنا و الآخر (المجتمع) فيبحث عن منطقة مشتركة ينتهي عندها الآخر ويبدأ الأنا، فيلجأ فيها الشاعر إلى توظيف التراث ورموزه ليتجنب سيطرة ذاته أو سيطرة المجتمع .

٥. الاستعراض والترف الثقافي ، و ليس هذا الدافع بالمستغرب بل إنني أرى فيه تفسيرا لكثير من النصوص المعاصرة التي يتم فيها استدعاء الرموز التراثية، و عندها يتحول الأمر لمجرد ترف ثقافي يمارس فيه الشاعر استعراضا ثقافيا لإشباع رغبة في داخله تتمثل في إضفاء نوع من القوة و الفاعلية على النص الشعري .

و كثيرا ما تطالعنا الرموز التراثية في النص الشعري فنجهد أنفسنا في محاولة تفسير دلالات هذه الرموز – و هي و إن كانت دون شك ذات دلالة – إلا أننا عندما نعيد قراءة النص الشعري نجد الشاعر قد وظف هذا التراث لا لشيء ذي بال، و إنما فقط لمجرد الاستعراض، أو على اعتبار هذا الفعل متطلب أسلوبي تستدعيه طبيعة الشعر المعاصر .

٦. الدافع الثقافي الخاص، و هو على النقيض من الدافع السابق، إذ إن المستوى الثقافي يتدخل هنا بشكل إيحائي ليفتح للشاعر آفاقا أرحب في توظيف الموروث، و في هذا يقول الشاعر عز الدين المناصرة: " إن لفظة أو جملة تراثية من مخزون الشاعر الثقافي قد توحي له بإبداع نص شعري و تفتح له أفقا كان غائبا عنه، فتشكل هذه اللفظة التراثية مثيرا يجد الشاعر نفسه مندفعا إلى التفاعل معه على شكل نص شعري، و قد تكون هذه اللفظة أو الجملة جزءا من بيت شعر أو مثل أو خطبة أو غيرها " [١].

يمكن أن نقول إن هذه هي أبرز الدوافع التوظيفية التي انطلق منها الشاعر المعاصر و لا تعدو عملية التقسيم السابقة أن تكون من باب التنظيم مع ما أشرت له في بدء الحديث عن دوافع التوظيف من الاتصال و التقارب، ولا يعني هذا عدم وجود دوافع أخرى تجاوزتها الدراسة نظرا لقلة تأثيرها و خصوصيتها في بعض الأحيان، و زوال بعضها في أحيان أخرى.

---

١ من لقاء خاص أجراه الباحث مع الشاعر في بيته مساء يوم الاثنين ٣٠/ ١٠/ ٢٠٠٦، عمان- الأردن.

المبحث الثالث: مصطلحات دلالات التوظيف

لتحقيق أكبر قدر من الشمولية تحتاج الدراسة إلى استعراض أهم المصطلحات المستخدمة في الشعر المعاصر و أبرزها، و مقتصرة على تلك المصطلحات التي ترتبط بدلالات التوظيف و لدي دافع آخر في استعراض هذه المصطلحات هو أنها سترد في الفصل الثاني من الدراسة و المتعلق بالجانب التوظيفي الفني و كذلك في بعض أبواب الفصل الثالث، و عليه فإني فضلت بيان المقصود بهذه المصطلحات بشكل مسبق كي لا أضطر إلى توضيحها عند ورودها في مواضعها القادمة.

وقد ترد بعض هذه المصطلحات بشكل مطرد و بعضها الآخر قد يرد على قلة، و مع ذلك فإن اختيار مصطلح دلالة التوظيف يتحكم به طبيعة النص و شكل التوظيف و آلياته و غير ذلك من القضايا الفنية، و من هذا المنطلق فإن أكثر المصطلحات ورودا سيكون الرمز، و يليه القناع و التناص و المفارقة، و الانزياح.

وأشير هنا إلى أن كثيرا من هذه المصطلحات موضع خلاف بين النقاد من حيث تحديد الدلالة الخاصة بكل منها، بل لا عجب إن كان كثير منها يتقارب إلى حد جواز استعمالها بشكل مترادف، ومع ذلك ستحاول الدراسة ما أمكن توظيف كل لفظة حسب الموضع الأنسب لها، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الهدف من إيراد هذه المصطلحات هو توضيح اتجاه توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر و ليس إيراد النص لتوضيح دلالات المصطلح المستخدم.

التناص

و هو من المصطلحات الغربية التي نشأت و تطورت في منتصف القرن الماضي و تكاد غالبية الآراء تجمع على أن أول من مهد لظهور هذا المصطلح هو الناقد " ميخائيل باختين " في كتابه " شعرية دوستويفسكي "، لكنه لم يستخدم لفظة التناص بهذا الصياغة و المدلول، بل استخدم مصطلح " الحوارية " للدلالة عليه، حتى جاءت " جوليا كريستيفا " في عام ١٩٦٦ و التقطت مفهوم الحوارية لدى " باختين " و طورته ليصبح التناص كما نعرفه.

لقد وضحت " كريستيفا " في أكثر من موضع مفهوم التناص و تحديدا في النصوص الشعرية، فقالت إنها: " نصوص تم صناعتها عبر امتصاص، و في نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا. . . ، علما بأن النص الشعري نتج داخل الحركة المعقدة لإثبات و نفي متزامنين لنص بآخر "[١].

و يقول ناقد آخر هو " ليون سومفيل ": " كل نص هو امتداد لنص آخر أو تحويل عنه، ويدل مفهوم التشخيصية يترسخ مفهوم التناصية، و تقرأ اللغة الشعرية بصورة مزدوجة على الأقل "[٢]، و توالت المصطلحات و التعريفات عند كثير من النقاد أمثال رولان بارت في نظرية النص حيث وسع المفهوم و أوجد ما يسمى " النص الجامع "، ثم تناوله الناقد " جيرار جانيت "، و غيرهما الكثير.

و قد حاول بعض النقاد العرب أن يستنبط جذورا لنظرية التناص في الأدب العربي فأثيرت قضية السرقات الشعرية، و تعددت المسميات الرديفة لهذه اللفظة التي استشعر بعضهم قسوتها، فاستبدلوا بها: التضمين، و الاقتباس، و الاستشهاد، و العقد، و الاجتلاب، و الانتحال، و الإغارة، . . . [٣]. و لكن النقاد العرب انقسموا بين معتبر التناص مرادفا للسرقات و منهم طراد الكبيسي، وآخر يرى أنه يختلف تماما أمثال عبد الملك مرتاض، و كذلك شكري عزيز ماضي الذي يرى أن التناص مختلف عما في النقد العربي القديم، إذ يقول: " إن التناص مفهوم جديد

---

١ كريستيفا، جوليا (١٩٩١). علم النص، ترجمة فؤاد الزاهي، ط١، المغرب، دار توبقال، ص ٧٩.

٢ سومفيل، ليون (١٩٩٦). التناصية، ترجمة وائل البركات، علامات ج ٢١، م ٦، ص ٢٣٣ –٢٥٨.

٣ أورد ابن رشيق القيرواني تفصيلا واسعا للسرقات الأدبية و لديه عدد كبير من المصطلحات يمكن الرجوع إليها لمن أراد المزيد في كتابه العمدة، ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٦٣، ج ٢، ص ٢٨٠.

كل الجدة، سواء برؤيته الجديدة للنص أم بالفلسفة النقدية التي يستند إليها " [1]، أما صلاح فضل فيقول: " يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى، ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى " [2].

الرمز

احتل الرمز في الشعر العربي الحديث و الدراسات النقدية المعاصرة مكانة متميزة ؛ ذلك أنه أصبح يشكل سمة أسلوبية لا غنى للشاعر المعاصر عنها في الغالب، و قد ارتبط الرمز إلى حد كبير بالصورة الفنية، و بالأخص بالاستعارة التصريحية، على ما بينهما من خلاف لا يعنينا الخوض في تفاصيله.

و الأصل في الرمز أن يكون " شيئا حيا أو غير حي، أو أن يكون عاما أو خاصا، كما يمكن أن يكون محليا أو إنسانيا، الذي يعنينا هنا هو الرموز الأدبية، و ما لها من خصوصية دون أن تدعونا إلى إغفال الدلالة الحقيقية لها " [3].

و يعرف، محمد فتوح الرمز بأنه: " شيء حسي معبر كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين شيئين أحست بها مخيلة الرامز " [4]، و يقول نعيم اليافي: " الرمز الفني يمثل شخصية، أو كيانا يحمل شحنة عاطفية من نوع مقصود، ويراد به أن يثير في نفس المتلقي أو السامع حالة وجدانية معينة " [5]، و ليس شرطا أن يكون الرمز قد تم توظيفه مسبقا أو لم يتم توظيفه حتى يتسنى للشاعر استخدامه، " فمن حق الشاعر أن يوظف أي موضوع، أو موقف، أو حادثة توظيفا رمزيا و إن لم تكن وظفت من قبل مثل هذا التوظيف، وهذا ما يجعل الرمز يوصف بالتقلب، و تعدد الجوانب و قابلية الانعكاس " [6].

أما أدونيس فيقول: " إن الرمز حين لا ينفلك بعيدا عن تخوم القصيدة، بعيدا عن نصها المباشر لا يكون رمزا، الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، وهو قبل كل شيء

---

١ ماضي، شكري عزيز (١٩٩٧). من إشكاليات النقد العربي الجديد، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ١٧٢.

٢ فضل، صلاح (١٩٩٧). مناهج النقد المعاصر، ط١، القاهرة، دار الآفاق العربية، ص ١٥٤.

٣ أحمد، محمد فتوح (١٩٧٨). الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ط ٢، دار المعارف، القاهرة، ص٣٣.

٤ فتوح، المصدر نفسه، ص ٤.

٥ اليافي، نعيم (١٩٨٣). تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ص ٢٧٨.

٦ إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص١٩٩.

معنىً خفي "[1]، و ليس معنى توظيف الرموز في الشعر أن تكون رمزيا، ومن الممكن أن يتميز كل أدب بمجموعة من الرموز الخاصة ذات المعاني الشهيرة و الواسعة الانتشار، بينما الشاعر الرمزي هو ذلك الذي تكون له رموزه الخاصة التي تحتاج لمزيد من الجهد في تفسيرها و لا يتسع المقام للحديث أكثر عن الرمز أو الرمزية.

و ظهرت إشكاليات عديدة مرتبطة بالرمز في الشعر العربي المعاصر بعد أن غدا سمة أسلوبية لا مندوحة عنها للشاعر المعاصر في الغالب، أسهمت في تفاقم مشكلات التلقي و التأويل في الشعر العربي المعاصر و تأتت إشكاليات الرمز في الجوانب التالية: [2]

١. كثافة الرموز و احتشادها في النص. مما يؤدي إلى إجهاض دلالات الرمز بسبب المجاورة الرمزية، فيضيق الفضاء النصي. . و لا يكاد الرمز يأخذ مداه حتى يفاجئه الرمز اللاحق فيطفئ إضاءته و ينهي دوره[3].

٢. غرابة الرمز المستحضر. و هنا لا بد للشاعر أن يتخير الرموز ذات الحضور القوي في وجدان المتلقي، و تتشعب المسألة هنا إذا بدأ الحوار عما هو مطلوب من الشاعر، وما هو متوقع من المتلقي.

٣. انحراف الرمز التراثي عن دلالته الأولى. و يرتبط هذا الإشكال بشدة انحراف الرمز عن دلالته الأولى و مدى شهرته، ذلك أن الانحراف بالرمز أمر لا ضرر فيه إلا أن يتحول لانزياح حاد بدلالة الرمز يخرجه عن المألوف و يؤدي لظهور إشكاليات في التلقي.

القناع

و هو مصطلح قديم في الفن المسرحي، و كان في الأصل قناعا يضعه الممثل على وجهه أثناء أدائه لشخصيات مختلفة، و دخل إلى عالم الشعر مع بدايات القرن الماضي مؤديا وظيفة جديدة تختلف عن تلك التي كان يؤديها الممثل المسرحي.

و كان التفات الشعراء العرب للقناع متقاربا زمنيا، و لعل أظهر تقنيات توظيف القناع في الشعر العربي ظهورا كانت على يد الشاعر عبد الوهاب البياتي الذي كان شديد التأثر بالادب

---

١ أدونيس، علي أحمد سعيد، (١٩٧٨). زمن الشعر، ط ٢، دار العودة، بيروت، ص ١٦.

٢ الرواشدة، سامح، (١٩٩٧). ظواهر في لغة الشعر العربي الحديث و إشكاليات التأويل، مؤتة للبحوث و الدراسات، مجلد ١٢ (عدد ٢)، ص ٣٨٩ – ٤٢٨.

٣ الرواشدة، المصدر نفسه، ص ٤١٢.

الغربي، فيعرف القناع بأنه: " الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجردا عن ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته "[١].

و تزايدت أهمية القناع في الدراسات النقدية الحديثة، ذلك أن هذه التقنية تكاد تتحول إلى سمة أسلوبية عند بعض الشعراء، و أسلوبا تفرضه كثير من العوامل السياسية و الاجتماعية و الذاتية التي تفرض على الشاعر قيودا تعبيرية تجنبه المباشرة و تدفعه للمراوغة و يتناسب عكسيا مع مستوى الحريات العامة، ولذلك يجب أن تكون الشخصية القناعية قادرة على حمل أبعاد التجربة المعاصرة بما تحمل من مقومات تاريخية تتناسب و الحالة التي يريد الشاعر أن يعبر عنها.

و يعرف إحسان عباس القناع بأنه: " يمثل شخصية تاريخية في الغالب يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائض العصر الحديث من خلالها و يشترك الشعر مع المسرحية الشعرية في استخدام هذه الوسائل "[٢].

و يبين سامح الرواشدة في دراسة قيمة له مفهوم القناع على أنه " أداة فنية يعمد فيها الشاعر إلى الحلول – التماهي – بشخصية أخرى تمتلك حظا نسبيا من الذاكرة التاريخية للمبدع و المتلقي، يخفي الشاعر صوته المباشر بها على نحو تمتزج فيه التجربتان – التجربة المرتبطة بالشخصية المستدعاة، و التجربة الخاصة بالشاعر – و يسيطر على النص ضمير المتكلم العائد إلى الشخصية المستدعاة على نحو تتوازن فيه فاعلية طرفي القناع دون أن تطغى إحداهما على الأخرى، أو تنزاح إحداهما انزياحا شبه نهائي للأخرى "[٣]

و مما سبق جاء الفرق بين القناع والرمز على الرغم من التقاطع و الاشتراك بينهما في الصفات والوظائف، و قد بين الرواشدة و غيره من النقاد الفرق بين الرمز والقناع، مما يجعلنا نقول إن الرمز مفهوم أوسع من القناع، الذي يكون فيه هذا الأخير نوعا من أنواع الرمز، فكل قناع رمز و ليس كل رمز قناعا.

---

١ البياتي، عبد الوهاب، (١٩٧٢)، تجربتي الشعرية، بيروت، دار العودة، ص٣٧.

٢ عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٥٤.

٣ الرواشدة، سامح، (١٩٩٥). القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية و التطبيق، اربد، مطبعة كنعان، ص ٢٠-٢١

المفارقة

من المصطلحات المعاصرة و الوافدة بمدلولها الغربي الواسع، و كغيرها من المصطلحات دارت حولها نقاشات كثيرة و عديدة و لعل العقبة الرئيسة في طريق تعريف بسيط لها " أنها ليست بالظاهرة البسيطة " [1]، مع أن دلالة اللفظة شائعة بين الناس من خلال الأحاديث العادية حول المفارقات.

و قد عرف ميويك المفارقة بأنها " قول شيء بطريقة تستثير، لا تفسيرا واحدا بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات " [2]، و في هذا الفلك دارت معظم التعريفات الغربية، و حتى النقاد العرب لم يكن في تنظيرهم ما يختلف اختلافا جوهريا عن الدلالات الغربية للمصطلح.

ترى نبيلة إبراهيم أنها: " الكلام الذي يقول شيئا و يعني غيره، و رفض للمعنى الحرفي للكلام لصالح المعنى الضد، أو الذي يحمل أكثر من معنى يعبر عنه " [3]. كما يرى ناصر شبانة: " أنها انحراف لغوي يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة، و غير مستقرة، و متعددة الدلالات" [4].

و يحدد ميويك مجموعة من العناصر التي تحقق لنا المفارقة المثلى و أهمها [5]:

١. تضاد المخبر و المظهر: و يبدو كأن صاحبها يقول شيئا لكنه في الحقيقة يقول شيئا مختلفا تماما و هو ما يمكن التعبيرعنه بوجود مستويين في التعبير الواحد: المستوى السطحي للكلام على نحو يعبر به، و المستوى الكامن الذي لم يعبر عنه.

٢. العنصر الكوميدي أو السخرية: " لأن تضاد المفارقة لكي يكون كذلك يجب أن يكون مؤلما و كوميديا معا "

٣. التجرد.

٤. العنصر الجمالي.

---

١ ميويك، دوجلاس كولن(١٩٨٧). موسوعة المصطلح النقدي(المفارقة) ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ط٢، بغداد، دار المأمون ص٣٩

٢ ميويك، المصدر نفسه، ص١٧.

٣ إبراهيم، نبيلة (١٩٨٧). المفارقة، فصول، مجلد ٧ (عدد ٣-٤) القاهرة، ص ١٣١ – ١٤١.

٤ شبانة، ناصر(٢٠٠٢). المفارقة في الشعر العربي الحديث: أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص٣٦.

٥ ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، ص ٣٩.

أما أنماط المفارقة فهي أنماط متعددة و يبقى تحديدها بدقة أمرا في غاية الصعوبة و يمكننا أن نذكر أبرز هذه الأنماط:

١. المفارقة اللفظية: و هي أكثر أنماط المفارقة شيوعا " إنها نمط كلامي أو طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مناقضا أو مخالفا للمعنى الظاهر "[١]، أي مدلول حرفي ظاهر مقابل مدلول سياقي خفي.

٢. مفارقة الموقف: و فيها تطور درامي و موقف أو حدث ليس فيه صاحب مفارقة، بل فيه ضحية و مراقب، و يمكن أن نسمي ذلك مفارقة غير مقصودة أو غير واعية [٢].

٣. المفارقة الرومانسية: و فيها يقوم الكاتب بخلق وهم جمالي على شكل ما، وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم، و تحطيمه من خلال تغيير أو انقلاب في النبرة أو الأسلوب.

٤. السخرية: و يعدها ميويك نوعا من المفارقة مع وجود نظر فيها [٣]، و قد تعتبر أثرا من آثار المفارقة و ليس نمطا خاصة و أنها مرافقة لأغلب أنماط المفارقة.

الانزياح

و هو من أكثر المصطلحات غموضا و تداخلا و خلافا و تعددا في التسميات و الترجمات، و هو واسع الدلالة يبدأ من الكون و ينتهي بالأدب، و قد تجاذبت كثير من الدراسات هذا المفهوم و تفاوتت تفاوتا كبيرا في تحديده، و علينا أن ننبه إلى أن هذا المصطلح الغربي يعبر عنه بعض النقاد العرب بمصطلحات مختلفة كالانحراف و الخرق و التجاوز و غيرها. . ، يقول أحمد ويس: " إن هناك مصطلحات تتجاوز الأربعين مصطلحا "[٤] تدور في فلك مفهوم الانزياح، و يرى أن الانحراف أكثر شيوعا من الانزياح.

و لعل جان كوهين من أكثر النقاد الذين اشتغلوا بظاهرة الانزياح، و خلاصة قوله: " إن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة، و كل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، . . . ، و الانزياح المفرط يجعل منه – الشعر – كلاما غير معقول، مستعصي التأويل، وبذلك تسقط عنه السمة المميزة للغة أي التواصل "[٥].

---

١ سليمان، خالد (١٩٩٩). المفارقة في الأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، عمان، دار الشروق، ص ٦٨.

٢ سليمان، المصدر نفسه، ص ٧١.

٣ ميويك، المفارقة، ص ٨١.

٤ ويس، أحمد محمد (١٩٩٥). الانزياح بين النظريات الأسلوبية و النقد العربي القديم، رسالة ماجستير، جامعة حلب، سوريا ص ٢٣

٥ كوهن، جان (١٩٨٦). بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي و محمد العمري، ط١، دار توبقال، المغرب، ص ٦.

و يقول بسام قطوس: " هو يكون خرقا للقواعد حينا، ولجوءا إلى ما ندر من الصيغ في أحيان أخرى " [1].

ومهما تعددت المصطلحات و المفاهيم فإنها تكاد تجمع على دلالة عامة لمصطلح الانزياح و هي: انتهاك متعمد للعرف اللغوي، بابتعاد الكلام عن نسقه المألوف و هو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام و صياغته، و يمكن بواسطته التعرف على الأسلوب الأدبي.

و هذا يدفعنا للتذكير بمستويات الكلام في الأسلوبية المعاصرة و هي:

1. **المستوى العادي " المألوف"** ، و هو ما يعني لغة التخاطب اليومي ذات الوظيفة الإبلاغية، وهي واضحة لا تحتاج للتفسير.
2. **المستوى الأدبي**، و فيه تجاوز للاستعمال المألوف للغة، ومع ذلك يبقى محافظا على التواصلية، و في هذا المستوى يكون الانزياح.

و هناك من حاول من الدارسين العرب أن يبحث عن جذور لهذه الظاهرة في الأدب العربي [2] من خلال وجود ظواهر بلاغية عربية تقارب هذا المعنى لعل أشهرها ظاهرة العدول التي تحمل مسميات عديدة كالاتساع و التوسع ، و الاستعارة. . . ، وأيا كان الأمر فإنه من المؤكد أن الانزياح بمفهومه المعاصر من المصطلحات التي ارتبطت بالدراسات الألسنية و الأسلوبية الحديثة و تملك بونا شاسعا عما ورد في التراث العربي من ظواهر مقاربة.

---

1 قطوس، بسام (١٩٩٨). استراتيجيات القراءة، التأصيل و الإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، اربد، ص ١٣٨.

2 السد، نور الدين، (١٩٩٣) الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، الجزائر، ص ١٤٦.

المبحث الرابع: مستويات التوظيف

لا تنحصر مستويات التوظيف في نطاق التراث الجاهلي أو العربي فحسب، بل تشمل كل أشكال التوظيف التي يستخدمها الشاعر المعاصر في قصيدته، إلا أن ما يعنينا هنا هو التراث العربي بشكل عام، والجاهلي بشكل خاص، و تتوزع أنماط التوظيف في مستويات ثلاثة ستحاول الدراسة الوقوف على أبرز ما يتصل بها، مع الأخذ بعين الاعتبار أن هذه المستويات لا تعني تصنيفا للشعراء بأي حال من الأحوال، فكثير من الشعراء قد نجد له أعمالا تتهادى بين مختلف مستويات التوظيف، و قد يصبح أحد المستويات سمة من سمات الشاعر النصية إذا كثر ظهورها في أعماله الفنية، أو لعل البعض يطلق تسميات أخرى و تصانيف مغايرة و لكل رأي و طريقة و الباحث على اتخاذ هذه المستويات ما تمخض عنه استقراء النصوص الشعرية المعاصرة التي سبقت التكوين النهائي للبحث، و تاليا المستويات التي استقرت عليها أنظار الدراسة:

١) مستوى التوظيف الإشاري.

٢) مستوى التوظيف التركيبي.

٣) مستوى التوظيف المحوري.

و قبل الشروع في بيان مستويات التوظيف ينبغي أن أشير إلى العناصر المكونة لأسلوب التوظيف و الواجب توافرها لإنتاج عملية التوظيف و يمكن إيجازها بما يأتي:

١. الوعي التام بقدرة الرمز التراثي أو التجربة التراثية المناسبة على حمل أبعاد التجربة الشعرية المعاصرة.

٢. توفر مساحة كافية من التقاطع المشترك بين التجربة التراثية أو الرمز التراثي و التجربة المعاصرة.

٣. القدرة الفنية على إعادة صياغة التجربة التراثية و القدرات الرمزية عبر الوعي بالإمكانيات الإيحائية التي يمتلكها الرمز التراثي.

و تتعامل الدراسة مع هذه المستويات بشكل فني متسلسل، و يمكن من خلال المستوى الذي يتهادى النص فيه أن نحدد القدرة الفنية التي يمتلكها الشاعر في نصه، وهذا أمر نسبي يتفاوت من نص لآخر و من شاعر لآخر في الوقت ذاته.

١) المستوى الإشاري

و يقصد به: المستوى التوظيفي الذي يرد فيه المدلول أو الرمز التراثي على شكل إشارة عابرة ذات دلالة سطحية جافة أو محدودة الفاعلية. فالمراد هنا الشكل السطحي المبسط للتوظيف، وقد أطلقت إحدى الدراسات لفظة " الجزئي "[١] على هذا النمط من مستويات التوظيف، و لا أظن أن مثل هذه التسمية موفقة في الدلالة على هذا المستوى التوظيفي، لأن ذلك يعني وجود أجزاء أخرى في التوظيف و بالتالي فإن وجود أكثر من جزء يقودنا إلى مستوى التوظيف التركيبي الذي سيأتي بيانه لاحقا.

و الشاعر في هذا النمط " يحشر موضوعات مستمدة من التراث في شعره حشرا، و يرهق قصيدته بهذا التصوير التأريخي المباشر، . . دون أن يمنح طاقة فنية تبرز روعتها و أهميتها لحاضرنا "[٢]. فالشاعر يمثل هذا المستوى عندما يذكر الرمز التراثي جاهزا في قالب شعري بسيط ذكرا عارضا عابرا في القصيدة دون شحنه بالدلالات الايحائية العميقة ذات الطاقة الفاعلة [٣].

---

١ أبو مراد، فتحي (٢٠٠٢). شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية. رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

٢ حداد، علي (١٩٨٦). أثر التراث في الشعر العراقي الحديث. بغداد، دار الشؤون الثقافية، ص ١١٢.

٣ الكيلاني، إيمان (١٩٩٧). دراسة أسلوبية لشعر بدر شاكر السياب، رسالة دكتوراة غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن. ص ١٥٠.

يعتبر هذا المستوى من أضعف مستويات التوظيف الفني في النص الشعري المعاصر، و كثيرا ما يقع فيه أصحاب النصوص الضعيفة من الشعراء المقلدين، و حتى الشعراء الكبار لا يسلمون من المرور بهذا المستوى، ولعل من أكبر العوامل المؤثرة في وصول الشاعر لهذا المستوى هو الضعف الفني، وسوء الأداء المفضي لحشد رموز دون الإلمام بالقدرات التي تحملها، إضافة لعدم الوعي أو نضوج التجربة الشعرية في داخل الشاعر فيأتي تعبيره سطحيا بسيطا، و مع ذلك فإنه من الممكن فنيا توظيف الرموز بالشكل السابق و بأسلوب يعبر في المجموع الكلي لتلك الرموز عن مضمون شعري متماسك البناء، و محكم الصنعة، و عليه من الممكن أن نقسم مستوى التوظيف الإشاري إلى قسمين:

١ - **مستوى التوظيف الإشاري المباشر**، و هو ما سبق الحديث عنه من حشد سطحي للرموز وتوظيفها في النص توظيفا لا فاعلية فيه، بل إنها تسهم أحيانا في خلق الإشكاليات المتصلة بالغموض لدى المتلقي بفعل الجمود و التزاحم، يقول محمد منذر لطفي:

كشاعر عبس.. كعمرو بن كلثوم
كابن الوليد.. يجوس القلاع.. يخيف الزمان
كالمعتصم ترجف الأرض تحت سنابكه الزاحفة
كفارس حطين يردي الغزاة
كيوسف يزأر في ميسلون. (١)

إن السطحية و المباشرة التي تعج بها القصيدة تعزى إلى الحشد المكثف و السطحي للرموز، و غياب الإيحاء الفني الذي يمكن أن يرتقي بالنص، فما الدلالة التي قدمها رمز كشاعر عبس أو عمرو بن كلثوم أو حتى الرموز الباقية التي أكتظ بها النص إلا دلالة محددة أجدها كادت تودي بالنص بدلا من النهوض به.

و مع ذلك فإننا لا ننكر أن الرموز السابقة تحمل في ذاتها دلالات عميقة و متعددة، و هي لا تحتاج إلى أكثر من إخراجها من القيود التي أحاطت بها جراء تزاحمها و اكتظاظها و استدعائها العام.

---

١ لطفي، محمد منذر، (١٩٧٥)، حوار مع المهدي المنتظر، ط١، دمشق، دار الثقافة، ص ١٧.

٢- مستوى التوظيف الإشاري الإيحائي: و هو من أكثر الأساليب الشعرية الرمزية استخداما، و فيه يدرج الشاعر الرمز، و يحافظ في الوقت ذاته على الفاعلية و القدرة الفنية الإيحائية المختزنة فيه.

و هذا يقودنا إلى الحديث عن أبرز أنواع الإشارات التي يستخدمها الشاعر في أساليب التوظيف التي يمكن ظهورها في كافة مستوياته التي منها تتكون سمة أسلوبية من أهم سمات الشعر المعاصر، و أبرزها:

١. **الإشارة الاسمية:** و فيها نجد الشاعر ينظر إلى الرمز الذي يوظفه مستفيدا من الدلالة المتعارف عليها لذلك الرمز، و يحاول أن يستفيد إشاريا من الدلالة التي يحملها، و لكنه رمز لا يكفي للنهوض بالنص، وليس شرطا أن يعيد توظيف ذلك الرمز بذات الدلالة فهو إما أن يعيد التجربة المعاصرة بخط مواز لدلالتها، و إما أن يعيد التجربة و دلالتها باتجاه معاكس، ويتحكم في ذلك قدرة الشاعر الإبداعية، و حاجته التعبيرية، ومن أشهر أشكاله: أسماء الأعلام، و الاماكن، و الأيام الجاهلية، و الوقائع.

يقول عز الدين المناصرة في نص له بعنوان " حصار قرطاج ":

لماذا إذا هدأت نجمة الحربِ
تعطى الجوائز للهاربين؟!!
يا امرأ القيس، احذر قميصك، قد سمموه،
و حاذر خيوط مؤامرة العنكبوتْ
إنها في قميصك، فانفد بجلدك،
ردّ الهدايا لأصحابها، لا تكن خائفا
لا تكن كومة من سكوتْ
لئلا تموت، لئلا تموت، لئلا تموتْ. [١]

لقد استطاع المناصرة في النص السابق أن يوظف رمز الشاعر الجاهلي امرئ القيس توظيفا حيا متفاعلا يتجاوز الملمح التاريخي، ليصل به إلى مستوى من التعبير قادر على أداء التجربة المعاصرة التي في نفس المناصرة و وجدانه.

١ المناصرة، عز الدين، الأعمال الكاملة، حيزية، حصار قرطاج، م ٢، ص ٣٠٨.

ولكن يحدث " أحيانا أن يوظف الشاعر بعض الشخصيات التراثية التي لا تنهض ملامحها بحمل أبعاد رؤيته المعاصرة، ويتعسف في إسقاط أبعاد رؤيته الخاصة على ملامح هذه الشخصية التي لا تستطيع التراسل مع ما يحاول الشاعر إسقاطه عليها من أبعاد، و نتيجة لذلك تبدو الملامح المعاصرة مقحمة على الشخصية التراثية ومفروضة عليها فرضا، و ليست نابعة من قدرة الشخصية على الإيحاء الذاتي بهذه الملامح الفنية "[1].

٢. **الإشارة بالصفة:** وفي هذا المقام يستعير الشاعر صفة من صفات الموروث أو الرمز الذي يعبر عنه، كالترحال مثلا صفة للمجتمع الجاهلي، أو الكرم لحاتم الطائي وما شاكل ذلك، و ربما لجأ الشاعر للأسلوب المضاد في توظيف هذه الصفات لتحقيق قدر من الانزياح الدلالي أو المفارقة، و منه نص لفدوى طوقان من هذا النمط في قصيدة لها بعنوان: (آهات أمام شباك التصاريح عند جسر اللنبي) تقول فيها:

حقدي رهيب، موغل في القرار
صخرة قلبي، و كبريت و فوارة نار
ألف " هند" تحت جلدي
جوع حقدي
فاغر فاه.. سوى أكبادهم لا
يشبع الجوع الذي استوطن جلدي
آه يا حقدي الرهيب المستار[2].

في هذا المقطع من القصيدة تستعير الشاعرة صفة من صفات الرمز المستدعى – الحقد و الكراهية – التي حملتها هند بنت عتبة على حمزة بن عبد المطلب و دفعتها لتدبير قتله و بقر بطنه، ثم كان أن لاكت جزءا من كبده لتشفي غليلها منه بعد أن قتل من قتل من أهلها في بدر ووجدت فدوى في داخلها و هي تنظر للمهانة التي لحقتها و هي تسعى للحصول على تصريح للدخول إلى وطنها حقدا يوازي حقد هند في الجاهلية، و لا يشفي غليلها إلا أكباد الصهاينة الذين أذلوها و قتلوا من قتلوا من أهلها – أهل فلسطين – فاستحضرت التاريخ، و أسقطت عليه تجربتها المعاصرة، وما هذه الإشارة إلا جزء من أجزاء أخرى يحملها النص تؤدي مجتمعة تجربة الشاعرة المعاصرة.

---

١ عشري زايد، علي، (١٩٨٠). توظيف التراث في شعرنا المعاصر، فصول، ١(١)، ص ٢٠٢-٢٢١.

٢ طوقان، فدوى، (١٩٧٨)، ديوان فدوى طوقان، الليل والفرسان، ط١، بيروت، دار العودة، ص ٥٣١.

و يُدرج ممدوح عدوان مجموعة من الرموز الجاهلية التي اشتركت في صفة واحدة أراد الشاعر أن يخلعها على ذاته و هي الحزن والرثاء، فيقول:

إني أريد أن يكون معي شهيد من بلادي
كي أشارك إن تفاخرت المصائب
بين أسماء، و خنساء، وهند
حين ضاع الندب في حمى المزاد
جيش و أوسمة و قتلى
ما الذي نشكو..؟!![1].

في هذا المقطع من النص يستدعي الشاعر عدة رموز تراثية، أولها: (أسماء) و يمكن أن نؤولها تأويلا مباشرا على أنها أسماء بنت أبي أبكر و مصيبتها في أبنائها تناقلتها كثير من كتب التاريخ، و يمكن أن نؤولها تأويلا غير مباشر باعتبارها أسماء بنت ربيعة التغلبية أخت كليب الملك الذي قتله جساس فأصابها من الحزن عليه ما لا يوصف، و ثانيها: (الخنساء) و هي الشاعرة المخضرمة ذات المراثي المشهورة في أخويها صخر ومعاوية، و ثالثها: (هند)، وهي هند بنت عتبة، زوج أبي سفيان، و يجمعها بمن سبق من الرموز فقد الأبناء و الأخوة و الحزن الشديد، و قد رأى الشاعر في اتحاد الصفة الجامعة بين تلك الرموز معادلا للحالة المعاصرة – شدة الحزن و الألم – التي يريد الشاعر التعبير عنها.

٣- **الإشارة بالحدث،** أي أن يستحضر الشاعر موقفا تراثيا مشابها لموقف الشاعر المعاصر و يسقط عليه أبعاد تجربته المعاصرة، كاستعارة موقف الصعاليك من المجتمع أو موقف امرئ القيس حين بلغه خبر مقتل أبيه، أو غير ذلك وله أمثلة كثيرة سيرد تفصيلها في الفصل التالي، و مثاله موقف امرئ القيس بن حجر عندما وصله خبر مقتل أبيه، يقول عز الدين المناصرة على لسانه في قصيدة " المقهى الرمادي "[2]:

---

١ عدوان، ممدوح (١٩٩٢)، أبدا إلى المنافي، ط١، دار الملتقى للنشر، قبرص، ص ٦٤.

٢ المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، المقهى الرمادي، ص ٦٢.

ها هنا أدفن رأسي
في رماد من حطبْ
في كؤوس الشاي حمراء و خضراء
و في لون الخطبْ
ها هنا أدفن يأسي
و أقول اليوم خمر.. و غدا.. يا غرباء
اسكتوا يا غرباء
فوراء الثأر منا خطباء
و وراء الثأر منا حكماء

و مع أن ردة الفعل اختلفت ما بين موقف امرئ القيس قديما و موقفه حديثا إلا أن الشاعر استطاع أن يخلق من خلال التباين في المواقف قدرا من المفارقة اللاذعة تعريضا بالموقف العربي من الثأر لاحتلال فلسطين، و الثأر لشهداء الأمة، فالصورة القديمة كانت بترك اللهو و السعي وراء الثأر، أما الصورة الجديدة فتتمثل في اللهو الدائم و شرب الخمر اليوم و غدا، و السعي وراء الثأر بالخطب والتنظير، و هذا تعريض موفق بالموقف العربي المعاصر.

٤. **الإشارة النصية**: و فيها يقوم الشاعر المعاصر بتوظيف النص التراثي في نصه المعاصر، و هذا باب واسع ستفرد له الدراسة حقه من التوضيح في الفصل الثالث، مع التنبيه إلى أنه بحاجة إلى سعة اطلاع و خبرة من قبل الشاعر المعاصر، و قد يؤدي إلى إشكاليات سيتم بيانها لاحقا، و مثاله استحضار الشاعر عز الدين المناصرة موقف الشاعر الجاهلي امرئ القيس كما في نص بعنوان " قفا . نبك " في تناص أولي واضح و مكشوف مع مطلع المعلقة الشهيرة:

قفا نبك من ذكرى حبيب و منزل   بسقط اللوى بين الدَّخول فحومل[1]

يقول المناصرة:

يا ساكنا سقط اللوى
قد ضاع رسم المنزل
بين الدخول فحومل

---

١ امرؤ القيس، الديوان، (د. ت). تحقيق: محمد أبو الفضل، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ص٨.

مقيم هنا أشرب الخمر في حانة
قرب " رأس المجيمر " كل مساء
هنا ينعب البوم في سقفها
تستريح ثعالبها من ثمول الرخاء[1]

و يتناص ممدوح عدوان مع الشاعر عنترة في بيت أخر يبدو فيه التأثر أكبر من حيث توظيف النص الجاهلي مع توظيف المضمون، يقول عدوان:

كان يدري أن هذي الأرض
ما وجدت من يملك الأطيان فيها..
من يبع الترب فيها..
لا تلاقي غيره في الساح إذ يقوى على الأرض الصراع
" تعيره في السلم يا ابن زبيبة
و عند اصطدام الخيل يا ابن الأكارم "
اقبلت تطلبه الحرب فما شاها[2]

و هو يرمز بعنترة إلى المواطن العربي الذي يعيش دائما في الظل و الذل، لا تعرف قيمته عند أصحاب السلطة و السيادة إلا حين تقع الشدائد فيتذكرونه و يعلون من قدره، و يعلقون عليه الآمال، و قد وجد الشاعر في سيرة عنترة ما يتوافق مع رؤيته التي يعبر عنها فلم يكتف بالرمز، بل وظف النص الجاهلي و اتكأ عليه، و ذلك في قول عنترة:

ينادونني في السلم يا ابن زبيبة   وعند صدام الخيل يا ابن الأطايب[3]

و هذا يسوقنا إلى نص الشاعر أمل دنقل الذي يوظف فيه شخصية الشاعر عنترة و بذات الدلالة التي وظفها نص عدوان، دلالة الإنسان المهمش في حالة السلم و الراحة و الأمان، الذي يستدعى عند الحروب والشدائد ويطلب منه التضحية، و أظن أن ممدوح عدوان قد أطلع على

---

١ المناصرة، الأعمال الشعرية، يا عنب الخليل، ج١، ص ٩٠-١٠٠.
٢ عدوان، ممدوح (١٩٨٢)، الأعمال الكاملة، ديوان الدماء تدق النوافذ، مجلد ١، بيروت، دار العودة، ص ٧٢.
٣ ديوان عنترة العبسي، (١٩٩٢)، شرح يوسف عيد، ط ١، دار الجيل بيروت، ص ١٧٠.

نص دنقل الذي جاء مباشرة بعد هزيمة ١٩٦٧ و تحديدا بتاريخ ١٣ / ٦ من العام ذاته، فتأثر بأسلوبه التوظيفي و قام بتكرار ذات الرمز في تجربة خاصة، يقول دنقل على لسان عنترة:

قيل لي " اخرس " فخرست، وعميت، وائتممت بالخصيان
ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان
أجتز صوفها، أرد نوقها، أنام في حظائر النسيان
طعامي الكسرة، والماء، و بعض التمرات اليابسة
وها أنا في ساعة الطعان
ساعة أن تخاذل الكماة، و الرماة، و الفرسان
دعيت للميدان
أنا الذي ما ذقت لحم الضان
أنا الذي لا حول لي أو شان
أنا الذي أقصيت عن مجلس الفتيان
أدعى إلى الموت، ولم أدع إلى المجالسة[1]

إن أسلوب التوظيف الذي استخدمه أمل دنقل جاء ناضجا أكثر، و مقدار الوعي بالدلالات الخاصة لهذا الرمز أوسع ، فاستطاع رمز عنترة أن يحتل مكانا أوسع في نص أمل دنقل و هو ما سيتم بيانه في المستوى التالي.

٢) المستوى التركيبي

و هو المستوى الذي تتحد فيه مجموعة من الدلالات التراثية الموحية لتركّب مجتمعة بنية نصية متكاملة، فالشاعر في هذا المستوى " قد يوظف الشخصية لتكون صورة جزئية – أو عنصرا في صورة – من الصور الشعرية في القصيدة، و قد يوظفها لتكون معادلا تصويريا لبعد متكامل من أبعاد رؤيته الشعرية في القصيدة يستقطب في إطاره مجموعة من الصور الجزئية "[2] و يكون قد وصل مستوى فنيا متقدما يمكنه من أن يختار عددا من الجزئيات التي يقوم بتركيبها في نسق فني منتظم لتشكل لوحة متكاملة معبرة عن التجربة الشعرية الناضجة التي في داخل الشاعر.

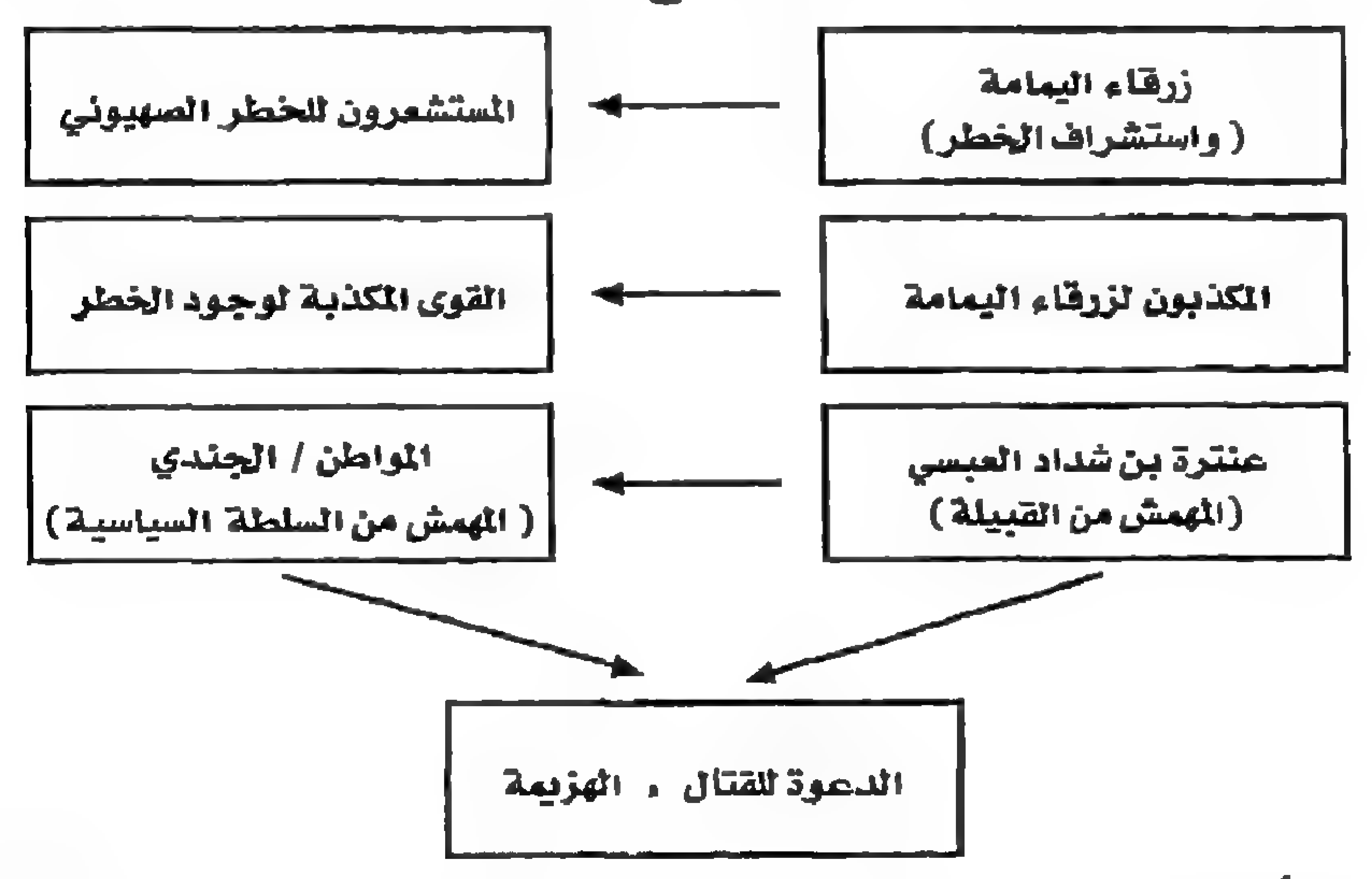
---

١ دنقل، أمل (١٩٨٦). الأعمال الشعرية الكاملة: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، مكتبة مدبولي، ص ١٦٤ و ما بعدها.

٢ عشري زايد، علي، (١٩٨٠). توظيف التراث في شعرنا المعاصر، فصول، ١(١)، ص ٢٠٢–٢٢١.

و في هذا النمط لا يمكن التقليل من شأن أي جزء يتم توظيفه في النص لأن ذلك النص لا يقوم في الأصل إلا من تكاتف تلك الاجزاء، و هنا لابد للشاعر أن يحسن اختيار الروافد التراثية القادرة على حمل أعباء التجربة حيث تتحد هذه الجزئيات بشكل يتم فيه تبادل الخصائص و المميزات دون أن يطغى إحداها على الأخرى إلا بالقدر الذي يحقق تفاعلا حيويا، وهنا المحك الذي تتميز به التجارب الإبداعية الجادة من المحاولات التقليدية الهشة، و يكثر في مثل هذا المستوى استخدام الأسلوب الحواري بين الأجزاء المكونة للنص، و " الشعراء حين يوظفون الشخصية كعنصر في صورة أو رمز كثيرا ما يدعمون هذا العنصر بمجموعة من العناصر التراثية تزيد من فعالية هذا العنصر ورحابة إيحائه "[1].

و يمكننا أن نتبين مثل هذا المستوى من خلال القصيدة المشهورة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) للشاعر أمل دنقل حيث أن الشهرة التي تحملها القصيدة و الدراسات التي تناولتها تجعلني بغنى عن إعادة استنطاق القوة الفنية التي تزخر بها إلا بمقدار ما يحتاج إليه توضيح هذا المستوى من مستويات التوظيف و يمكننا أن نلمح فيها العناصر التركيبية التالية:



فنجد أن النص مركب من الجزئيات التالية: (زرقاء اليمامة / عنترة بن شداد) و كل رمز تم توظيفه لا يقوم أو يعمل إلا مع الجزء الآخر فشخصية عنترة لا يمكن أن نقصيها عن النص ولا يمكن أن نكتفي بها للنهوض بنص ناضج، وهكذا جاء تركيب الجزئيات السابقة ليحقق نصا ناضجا و معبرا بأسلوب حي متكامل فاللوحة الأولى تم تركيبها من أسطورة زرقاء اليمامة المشهورة

1 عشري زايد، . توظيف التراث في شعرنا المعاصر، مصدر سابق، ص ٢٠٢-٢٢١.

من جهة ومن حالة التهميش التي عاشها عنترة في القبيلة من جهة ثانية، ثم الدعوة إلى الفداء والقتال، يقول الشاعر على لسان عنترة مخاطبا زرقاء اليمامة و ملخصا واقع الهزيمة التي حلت عام ١٩٦٧ [١]:

أيتها العرافة المقدسة..
ماذا تفيد الكلمات البائسة
قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار
فاتهموا عينيك يا زرقاء بالبوار
قلت لهم عن مسيرة الأشجار...
فاستضحكوا من وهمك الثرثار
و حين فوجئوا بحد السيف قايضوا بنا
و التمسوا النجاة و الفرار..

إن هذا التركيب الثنائي لعنترة و زرقاء اليمامة قد أخصب التجربة الشعرية و رفدها بإيحاءات تراثية واعية وجعل منها عملا ناضجا متكاملا و شاهدا على قدرة الشاعر على الإبداع بهذا الأسلوب الفني المعاصر، وقد استطاع الرمز المستحضر أن يعبر عن الحالة المعاصرة دون تخبط أو قلق، و من هنا أصبح كل منهما جزءا أساسيا في النص، فعنترة الذي يعيش القمع و يمارس ضده التسلط الفكري، سيضطر للدفاع عن تلك القوى التي تعامله بعبودية، و هو حال المواطن / الجندي الرافض للاستعلاء و التهميش الذي يمارس ضده على الرغم من أنه توقع الخطر تماما كما توقعته زرقاء اليمامة، لكن الاستخفاف به حال دون الإنصات له مما قاد إلى القتال ثم الهزيمة.

٣) المستوى المحوري

وفي هذا المستوى يلجأ الشاعر إلى استحضار مدلول تراثي لتوظيفه في نصه الشعري حيث يكون المحور المركزي الذي ينهض بالنص كاملا، فيقوم الشاعر بإسقاط أبعاد تجربته و ملامحها كاملة على هذا المدلول، ولعل أكثر ما يستدعيه الشاعر في هذا النمط من التوظيف رموز الشخوص التراثية الفاعلة، " وقد يوظفها – و لعل هذه الصورة هي أرقى الصور وأنضجها- عنوانا رمزيا عاما على مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعري كما فعل الشاعر خليل

---

١ دنقل، أمل (١٩٨٦) الأعمال الشعرية الكاملة: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، مكتبة مدبولي، ص ١٦٠ و ما بعدها.

حاوي مثلا مع شخصية "السندباد" التي وظفها في قصيدتين مطولتين يمثلان مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعري ربما كانت أنضج مراحل رحلته الشعرية كلها " [1].

و يحاول الشاعر هنا أن يختار الشخصية الأكثر قدرة على حمل أبعاد التجربة الشعرية المعاصرة، دون أن يسمح للتجربة التراثية أو التجربة المعاصرة أن تطغى إحداهما على الأخرى، فيعمد الشاعر إلى التحدث باسم هذه الشخصية أو ربما يتحدث إليها بضمير المخاطب أو قد ينوع حسب ما تتطلبه الرؤيا الشعرية في النص، و هذا النمط من التوظيف هو ما يعرف بالقناع .

و يمكننا أن نرصد أنواعا من المستويات المحورية يمكن توضيحها على النحو التالي:

١ - **المستوى المحوري النصي (القناع)**، وهو من الأساليب الشعرية المشهورة و الشائعة لدى الشعراء المعاصرين، بيد أنها تقنية على مستوى عال من الفنية بحاجة لمجموعة من المهارات و القدرات العالية و الوعي التام بقدرة الرمز المستدعى على حمل أبعاد التجربة، تجنبا للوقوع في المزالق التي تحيط بالقناع الشعري، وفيه نرى الشخصية المستدعاة حاضرة في كامل أبعاد القصيدة، و لا نكاد نلمح غيرها من الشخصيات إلا ما جاء كشخصية ثانوية داعمة، و تبدأ القصيدة المعاصرة بها و تنتهي بها. و يكثر هذا المستوى في الشعر المعاصر حتى غدا بابا يفرد بالدراسات و البحوث، و أمثلته في الشعر العربي المعاصر لا تكاد تحصى، و ستتناوله الدراسة في فصل تالٍ بشيء من التوضيح.

و منه توظيف عبد الرحيم عمر لشخصية المرقش الأكبر قناعا في النص الذي أسماه " المرقش في أيامه الأخيرة " و منه قوله:

يا لأحزان المرقش
ها هو اليوم الذي ما عاد فيه قرن طعن أو نزال
أو دهاء
و على المفترق الدامي
عواء الذئاب، و الغدر، و وجه الفارس
الكابي الذليل

---

١ عشري زايد. توظيف التراث في شعرنا المعاصر، مصدر سابق، ص ٢٠٢ - ٢٢١.

حائر بين التباكي و البكاء
حلوة حتى متاهات البراري
حين تسطيع أن تبصر منجى لعليل
غير أنا.. آه يا ذل المرقش
أمن الهجرة في الحب
و من إشراقة العشق على دنياك
تغدو العودة العزلاء
او دم الهذلي البديل." [1]

لقد استخدم الشاعر شخصية المرقش قناعا ليعبر فيه عن الحالة التي يمر بها الفرسان في فلسطين، خصوصا النهاية التي حلت بفعل المواقف العربية السلبية في القتال و السعي وراء استرداد الأرض المغتصبة، الأمر الذي أجبر الكثيرين على اليأس من قدرة المقاومة في ذلك السبيل. و يلجأ الشاعر إلى الحديث بصيغة الغائب عن تلك الشخصية مسقطا عليها الرؤيا التي يسعى لبيانها، و لا نجد في النص سوى شخصية المرقش حاضرة بتجربتها الخاصة.

٢. **المستوى المحوري المرحلي:** و هنا نرى أن الرمز القناعي الذي يستدعيه الشاعر أطول عمرا من الشخصية المستدعاة في النمط السابق، ذلك أن النمط المقصود هنا يرافق الشاعر في أكثر من نص، ويعبر به الشاعر عن تجارب متعددة، و قد يفرد الشاعر ديوانا كاملا لشخصية معينة، مما يعطي هذه الشخصية شهرة، و خصوصية لصاحبها.

و نذكر على سبيل المثال لا الحصر شخصية امرئ القيس عند الشاعر عز الدين المناصرة، ذلك أن من يقرأ ديوانه " يا عنب الخليل " يجد أن تلك الشخصية ترددت في أكثر من نص من نصوص الديوان كقصيدة " قفا نبك " و قصيدة " المقهى الرمادي " و المقطع الطويل " تظاهرة " من قصيدة " أضاعوني "، و في دواوين أخرى كقصيدة " امرؤ القيس يصل فجأة إلى قانا الجليل "، و " حصار قرطاج "، حتى إن المناصرة صدر بعض طبعات الديوان باقتباسات من أقوال امرئ القيس شعرا ونثرا، ونجد أن " شخصية الملك الضليل تبسط ظلالها و إيحاءاتها على كل قصائد الديوان – عنب الخليل – حيث تصلح هذه الشخصية عنوانا لتجربة الشاعر في هذا الديوان " [2].

---

١ عمر، عبد الرحيم، (١٩٨٩). الأعمال الشعرية الكاملة، أغاني الرحيل السابع، عمان، منشورات مكتبة عمان، ص ٣٨١-٣٨٣.

٢ زايد، علي عشري، (١٩٩٨). قراءات في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي، ص ٩١-٩٢.

وكثيرا ما نجد الشخصية ترافق الشاعر في نصوصه خلال مرحلة معينة يعيشها كمرحلة السجن، أو المرض، أو النفي، و غيرها، و تنتهي هذه الشخصيات بتبدل المرحلة أو انتهائها، و لعل في شخصية سيف بن ذي يزن مثالا على هذا المستوى من التوظيف عند الشاعر اليمني عبد العزيز المقالح، حيث أن شخصية ابن يزن قد رافقت الشاعر ما يقارب عقدا من الزمان عبرت عن مرحلة خاضها الشاعر ثم توقفت فاعليتها الأولى، و ديوان "مجنون عبس" لمحمد القيسي الذي يحتوي على خمسين نشيدا يعبر الشاعر فيها عن رؤياه المعاصرة من خلال شخصية عنترة العبسي، و كذلك عند النظر في ديوان " طرفة في مدار السرطان " للشاعر علي الجندي، فالديوان كاملا يعبر عن مرحلة معينة من حياة الشاعر ألا وهي مرحلة مرضه، فهو وجد في شخصية طرفة معادلا للوضع الذي مر به عندما أصابه مرض السرطان و يشير في مقدمة الديوان لذلك فيقول: " نختلف في كثير من صفاتنا، فقد مات هو يافعا، و ما أزال أهرم. . إلا أننا نتفق في شيء أساسي هو أننا معاعرضة للانهيار في أي لحظة، و أن " السرطان " يقرض حياتنا أبدا "[1]، ولا حاجة بي للمزيد من التوضيح بما يتعلق بسيميائية العنوان الذي اختاره الجندي للديوان، يقول الجندي من نص " كان يا مكان ":

" إنني أعرف أني صرت وحدي،
إنني افردت إفراد البعير
صرت كالمجذوم في أهلي
فمن دنياي.. غوري "[2]

إن الديوان السابق الذكر يعبر عن الحالة النفسية التي مرّ الشاعر بها أثناء صراعه مع مرض السرطان، و فيه تفكر في الحياة والموت و جدلية الصراع و المحبة، ومعنى السعادة، و أفكار فلسفية استعان الشاعر بشخصية طرفة ليعبر بها عن تلك المرحلة.

و يتبين لنا عبر المستويات السابقة للتوظيف أن الشاعر المعاصر يجد نفسه يسلك مسارين في المستويات السابقة، أولهما: التوظيف الطردي، و ثانيهما: التوظيف العكسي و لا يحتاج كل منهما إلى كثير تفصيل، و سآخذ مثالا على كلا المسارين شخصية امرئ القيس.

---

١ الجندي، علي (١٩٧٥). طرفة في مدار السرطان، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص ٥.
٢ الجندي، المصدر نفسه، ص ١٥.

• **المسار الطردي**، و هو الاتجاه الموازي لحقيقة الدلالة الرمزية، بمعنى " التعبير عن تجربة معاصرة تتوافق دلالتها طرديا مع الدلالة التراثية " [1]. كتوظيف عنترة رمزا للبطولة، والسموأل رمزا للوفاء، و حاتم الطائي رمزا للكرم، و هكذا.

لقد استعار الشاعر عز الدين المناصرة شخصية الملك الضليل و وظفها توظيفا ينسجم مع الرؤيا العصرية الخاصة به فغدا الملك الضليل هو المناصرة نفسه فاستعار أبعادا من تجربته الخاصة " اللامبالاة و اللهو و الضياع والتشرد و الفجيعة و البكاء و الوتر و السعي و راء الثأر و اليأس والهزيمة فالمناصرة هو الفتى اللاهي. . ، و هو الإنسان الضائع الشريد في المدن والبلاد، وهو الفلسطيني الموتور الذي نشأ فوجد وطنه مسلوبا و عاش و هو يحمل مأساته و ثأره، وهو الإنسان المفجوع الذي رثى وطنه أحر الرثاء، و هو أخيرا اليائس المهزوم الذي خذلته المدن والقبائل و القياصرة، فانكفأ على أحزانه، و قد تشابهت في عينيه الطرق والمسالك و تشابكت " [2]، يقول المناصرة في قصيدة " قفا نبك " معبرا عن الإحساس بالغربة و التشرد و ضياع الوطن على لسان امرئ القيس [3]:

ضاع ملكي
في ذرى راس المجيمر
ضاع ملكي و أنا في بلاد الروم
أهذي، أمشي، أتدعثر
من ترى منكم يغيث الملك
يا صخر يغوث
أرسل الموت لكوخ الندماء
ضيعوني. . و مضوا في دربهم
يشربون الخمر في هذا المساء
قرب غنجات الإماء

---

١ زايد. استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٢٠٣

٢ زايد، قراءات في الشعر العربي المعاصر، ص٩٢.

٣ المناصرة، عز الدين، الأعمال الكاملة، يا عنب الخليل، ص١٣.

ولا يختلف موقف المناصرة عن موقف الملك الضليل المعاصر بعد نبأ مقتل أبيه الذي ضيعه صغيرا و حمله دمه كبيرا، فقرر أن يتخلى عن حياة اللهو لينطلق بعدها سعيا وراء ثأر أبيه، فيقول:

سأشرب حتى و لو كانت الكأس مرة
فمن أجل غزلان وجرة
غدا أدخل الحرب أول مرة
رحلت و حملتني عبء هذا النبأ
رحلت و حملتني عبء هذا الفراق
رحلت و حملتني عبء أرض تريد العناق
رحلت و حملتني يا أبي ما يطاق،
و ما لا يطاق...[1]

ثم يستعير من الملك الضليل موقفه من الطواف بالقبائل و طلب العون منها في مساعدته على الأخذ بثأر أبيه من بني أسد و ما لاقى من الخذلان ليعبر عن الموقف العربي من الأخذ بثأر وطن الشاعر فلسطين فيقول:

عرّجت صوب مدائن النوم الكسيحة أستغيث
الكل أقسم أن ينام
قدم على قدم و مثلك لا ينام
....
يا هذه المدن السفيه، إنني الولد السفيه
لو كنت أعرف أن نارك دون زيت
لو كنت أعرف أن مجدك من زجاج
ما أتيت
أنت التي خليتني قمرا طريدا دون بيت
يا هذه المدن السفيه عندك الخبر اليقين
إن الذين أتيتهم صبغوا الوجوه

---

1 المناصرة، عز الدين، الأعمال الكاملة، يا عنب الخليل، ص ١٢.

و تلفعوا بالصمت في هذا البلد
و أنا أريد بني أسد
قتلوا أبي و استأسدوا،
ما عاد ينهرهم سوى الخيل الضوامر و السيوف [١].

ثم يتذكر الشاعر الغربة التي يعيشها الفلسطيني الذي أصبح بعيدا عن وطنه، فاستحضر الغربة التي لاقاها الملك الضليل في رحلة البحث عن الثأر و التنقل بين القبائل والملوك طلبا للعون فيضمن بيتين من شعر امرئ القيس في تجربته الخاصة، وهذا الأسلوب سنقف عنده مفصلا في الفصل الثالث من الدراسة، يقول:

ضاع ملكي
أكلتني الغربة السوداء يا قبر عسيب
جارتي، إنا غريبان بوادي الغرباء
نبعث الشعر و نحمي أنقرة
أيها الوادي الخصيب [٢]

و لا يترك المناصرة شيئا من تفاصيل سيرة امرئ القيس إلا ويوظفه، حتى يصل إلى حادثة مقتله بالحلة المسمومة التي أهداها إليه ملك الروم كما تذكر بعض كتب الأخبار، لكن امرأ القيس في نص المناصرة لم يمت بعد بل إن هناك من يحذره من الموت، و هو يريد أن يطلق تحذيرا من النهاية القادمة للملوك المهزومين و العرب المتقاعسين من قبل بلاد الروم و يقصد بهم المستعمرين و الصهاينة المحتلين فيقول:

يا أيها المهزوم
يا سيد الشعر
قلنا . تخون الرومْ
في ثوبك المسموم
و أنت لا تدري
وربما تدري [٣]

---

١ المصدر نفسه، ص ١٧٤-١٧٥.

٢ المناصرة، عز الدين، الأعمال الكاملة، يا عنب الخليل، ص١٤.

٣ المصدر نفسه، ص١٥.

و هكذا نجد أن امرأ القيس حاضر في النص السابق بسيرته، وشعره، و نثره و كل ما يحمل من تفاصيل، استثمرها الشاعر و وظفها توظيفا مطابقا لما كانت عليه لكنه لم يقف عند المادة التاريخية، بل تجاوزها و أعطاها ملامح المعاصرة التي تؤرق أبعادها الشاعر المعاصر فكانت الحياة تعج في النص من البداية حتى النهاية.

• **المسار العكسي،** و فيه توظيف الموروث للتعبير عن معان تناقض المدلول التراثي الحقيقي بهدف خلق نوع من الانزياح الدلالي أو المفارقة، وفي مثل هذا المسار لا بد من امتلاك الشاعر القدرة على خلق مثل هذا النوع من المفارقات، وهذا باب يتسع القول فيه و يقصر عنه هدف الدراسة.

و على خلاف مسار التوظيف الذي اتبعه المناصرة نجد الشاعر محمود درويش يوظف شخصية امرئ القيس في " يوميات جرح فلسطيني " توظيفا عكسيا يناقض الصورة التي استقرت في الأذهان لتلك الشخصية، ولا يقوم الشاعر بهذا القلب إلا بوعي تام لأبعاد العمل الذي يقوم به، و رغبة في خلق حالة درامية خاصة و نوعا من المفارقة التي تعمق المفهوم الذي يسعى الشاعر للتعبير عنه.

يعمد محمود درويش في قصيدته إلى تناول بعض السمات التاريخية المعروفة لشخصية امرئ القيس، لكنه يوردها لتحقيق المخالفة لها و بالقدر الذي يعمق من حضورها فهو مثلا ينفي عن نفسه صفات الترف و الملك و ما شاكلها من اللهو و العبث الذي كان عليه امرؤ القيس ؛ ليعبر عن الحياة التي يحياها الشاعر فيقول [1]:

ليس لي قصر، و ما عرش أبي
غير فأس خشبية
لا أغني مثلما غنيت تحت الكواكب
للخيول العربية
و تناديني تعال..

---

١ درويش، محمود، (١٩٦٩)، يوميات جرح فلسطيني، امرؤ القيس، بيروت دار العودة، ص ٥٩- ٦٤.

نلاحظ أن درويش ينفي أن يكون فيه شيء من هذه الشخصية، حتى إنه يرفض أن يقول شعرا في وصف الخيل كما هو مشهور عن امرئ القيس، بل حتى إن الوقوف على الأطلال يختلف تماما عند درويش عن الوقوف عند امرئ القيس، يقول درويش:

لا تسلني كيف يضحي الكوخ قصرا

و نعيما حين يهدم..

و يستمر في المخالفة و الرفض حتى في طلب المعونة من الآخرين على الثأر، فيقول:

يا أميري نحن لا نطلب من أفق سوانا

مطرا يروي ثرانا

بل ينتهي به الأمر إنه يرفض مقولته الشهيرة" اليوم خمر وغدا أمر" فيقول:

يومنا خمر و ندم.. و غد الخمر ندم

وغد النرد سأم.

لقد استطاع درويش من خلال هذا التوظيف المعاكس لشخصية الملك الضليل أن يتواصل مع الزمن، و يعبر من خلال الرفض المتنامي لكل أبعاد تجربة امرئ القيس الاجتماعية و السياسية عن حالة إنسانية تتمثل في رفض الشاعر واقعه الاجتماعي، و السياسي، فكانت حالة المقارنة المقرونة بالرفض الأسلوب الأمثل، ولعل في النص ما يطابق بعض الجوانب التي تشكل الرؤيا الخاصة للشاعر المعاصر، فسكت عنها، و أقرها.

و هكذا يتبين لنا أن الشاعر المبدع هو القادر على توجيه دفة المسار التوظيفي للتجربة التي يريد التعبير عنها فإما أن يوازي خط سير شخصياته، و إما أن يخالف، و حتى لو جمع بين التوافق و المخالفة فلا بد أن يطغى أحدهما على الآخر، فيكون الاتجاه التوظيفي للمسار الأظهر تأثيرا.

الفصل الثاني

الجانب التوظيفي الفني

١- توظيف الشخصيات الجاهلية في الشعر

٢- توظيف الدلالات الجاهلية

٣- توظيف السير و الأيام الجاهلية

٤- توظيف الأساطير الجاهلية

الفصل الثاني

الجانب التوظيفي الفني

١- توظيف الشخصيات الجاهلية في الشعر

لم يكن التفات الشاعر العربي المعاصر إلى إمكانية الانتفاع بالموروث – أيّا كان مسبب هذا الملحظ – في العمل الإبداعي الشعري أمرا كافيا لاعتباره قادرا على تحقيق أسلوب فني متكامل في إطار المفهوم الفني الدقيق لتوظيف الموروث في الشعر العربي المعاصر، ذلك أن المعرفة الضمنية المتمثلة في الإدراك و الوعي بالإمكانيات التوظيفية تختلف تماما عن التجريد الصريح المتمثل في صورة عمل فني متكامل عبر هذه التقنية.

إن توظيف الموروث في الشعر المعاصر لا يكون بالاستحضار المجرد لحشد من الرموز و الدّوال التراثية بهيئة مفرغة منقطعة عن أصولها و ملابساتها، فلا يكفي في عملية التوظيف التراثي أن نذكر مثلا رمز النابغة، أو تأبط شرا، أو البسوس ذكرا سطحيا خاليا من الإيحاء و التواصل و الوعي التام بكامل أبعاد الرمز التراثي الدلالية، لأن البون شاسع بين الذكر المجرد لامرئ القيس كشاعر جاهلي، و الذكر الواعي المتمثل في استحضار كافة الدلالات و الأبعاد التي يمكن من خلالها إقامة تقاطعات فعّالة بين التجربة التاريخية و التجربة المعاصرة، وعليه فإن الرمز التراثي لا يكون مجرد لفظة تاريخية، بل جزءا من التراث يكون في استدعائه استدعاء لصفحات ممتدة من سياق هذا التراث.

ولم يعد خافيا بعد ذلك أن ثقافة الشاعر المعاصر، واطّلاعه على المنجزات و المدونات التراثية تعدّ أمرا مطلق الأهمية، و عاملا مهما من عوامل نجاح عملية توظيف الموروث – أيا كان شكله – في الشعر العربي المعاصر، كان الهدف الأكبر من هذه الدراسة هو استعراض عام للموروث الجاهلي الذي وجد فيه الشاعر مندوحة له ليمتاح روائع التجارب التراثية دون ادّعاء لشمولية النظر، و يتراءى بعد تكرار النظر في النماذج التي استقرأتْها الدراسة أنه يمكن أن نحدد أبرز ملامح الموروث الجاهلي و أشكاله التي وظفها الشاعر المعاصر في نصوصه في الجوانب التالية:

• رموز الشخصيات الجاهلية المختلفة، و لا يمكن – بشكل نسبي – حصرها في نطاق تنظيمي محدد، إذ إن منها شعراء المعلقات، و شعراء القبائل، و الصعاليك، والفرسان، و الحكماء، التي منها ما قد يجتمع في دلالات مشتركة، أو قد يفترق في أخرى، وبيان ذلك آتٍ.

• الدلالات الجاهلية، و تختلف عن الرموز الجاهلية السابقة بأنها تحتاج من الشاعر لسعة اطلاع، للوقوف على دلالتها الدقيقة، وتشمل مختلف الأدوات و المتعلقات الجاهلية كتلك الدوال الاجتماعية المرتبطة بالقبيلة، و نظامها، أو أسماء الأماكن المرتبطة بالحوادث والمجتمع الجاهلي بشكل عام، أو تلك الدوال الدينية المتصلة بالأصنام، و الآلهة، و المعبودات، وما والاها، أو البيئية المتمثلة في الصحراء و ما ارتبط بها من قفار و ترحال و قسوة.

• السير و أيام العرب في الجاهلية، التي تشكل جزءا من ثقافة المجتمع الجاهلي، ويمكن أن نسوق بعضها ضمن الشخصيات الجاهلية، إلا أنها تحمل من الخصوصية ما يؤهلها للاستقلال بمبحث منفرد، نظرا لأهمية هذه السير و مكانة الوقائع والحروب في تحديد القيمة الحقيقية لمعنى الوجود عند عرب الجاهلية.

• الأساطير الجاهلية التي كانت تشكل جزءا لا يمكن تجاهله من فكر العصر الجاهلي، و هو حال كثير من الشعوب و الأمم غير العربية، ومع أن كثيرا من هذه الأساطير غاب وانتهى إلا أن الدلالات التي كانت تحملها مازالت تجد من ينظر فيها، وليس أدلّ على ذلك من حكايات الغول، و العراف، على سبيل المثال.

و تبقى آلية التعامل مع رموز الموروث الجاهلي من أظهر العقبات التي تواجه الدارس، ذلك أن البحث عن محاور وأطر مشتركة تصلح لتقسيم هيكليّ تندرج تحته رموز التراث أمر في

غاية الصعوبة، وقد استشعر هذا الأمر بعض الدارسين الذين سبق لهم التصدي لمثل هذا النمط من الدراسات، ولعل أقربها شكلا ومضمونا لهذه الدراسة ما ورد في دراسة للدكتور خالد الكركي[1] الذي حاول تقسيم ما رصده من رموز تراثية وفق المحاور التالية:

- **البحث عن المدينة الغائبة / ، إرم.**
- **العلاقة بالقبيلة / المجتمع، الصعاليك، عنترة، دريد بن الصمة.**
- **البحث عن نصير خارجي، امرؤ القيس، سيف بن ذي يزن.**
- **الثأر، المهلهل بن ربيعة، الهامة.**
- **الحيرة واستشراف الآفاق، زرقاء اليمامة، طرفة، العراف.**
- **رموز أخرى**، عبقر، شياطين الشعر، ورقة بن نوفل، الهذيلي صاحب المرقش الأكبر، ربيعة بن مكدم، عبد يغوث الحارثي، البراق، أعشى قيس.

ثم يردف، "إن جعل البحث على صورة هذه المحاور لا يعني أن كل رمز من هذه لا يحمل إلا دلالة واحدة، فامرؤ القيس يحمل أيضا صورة اليأس والثأر والضياع، غير أن أبرز جوانب حضوره كان فكرة التماس النصير لحل قضيته في الوطن، و هي ثأر أبيه"[2].

و أما علي عشري زايد فيقول: إنه "حاول تحديد الروابط التي تربط تجربة الشاعر الحديث بكل مصدر من المصادر و تدفعه إلى الامتاح منه"[3]. و قام بتصنيف المصادر التراثية إلى ستة مصادر تراثية هي: الموروث الديني، و الموروث الصوفي، و الموروث التاريخي، و الموروث الأدبي، و الموروث الفلكلوري، و الموروث الأسطوري، و أضاف: "على أن هذه المصادر في الحقيقة ليست دائما بهذا التمايز و الانفصال، فإن بينها من التشابك والتداخل ما لا يمكن تجاهله"[4].

إن نظرة متأملة متأنية في النصوص الشعرية المعاصرة التي استخدم مبدعوها تقنية توظيف الموروث الجاهلي تجعل المرء يقرُّ بالتشابك و التمازج الذي يجعل من محاولة وضع محاور

---

١ الكركي، خالد. (١٩٨٩)، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، ط١، دار الجيل، بيروت، مكتبة الرائد، عمان، و هي في الأصل بحثان نشرا في مجلة دراسات، الأول بعنوان: الرموز الجاهلية في الشعر العربي الحديث، والثاني: رموز الرفض والثورة في الشعر العربي الحديث.

٢ الكركي، خالد. (١٩٨٩)، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، ص ٢٥.

٣ عشري زايد، علي. استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٧٣.

٤ زايد، المصدر نفسه، ص ٧٣.

محددة تندرج تحتها تلك الرموز ما يشبه المغامرة غير المأمونة العواقب، بل إن الرمز الواحد يختلف دلاليا من نص إلى آخر، و من شاعر إلى آخر، الأمر الذي يجعله في ذاته يحتمل محاور متعددة، و هذا ما دفع الدراسة إلى استقراء محاور و أطر تشكل انعكاسا عاما لمضمون الدراسة، و تعمق الارتباط بها، فانتهت إلى المحاور التي شكلت عناوين المباحث المكونة لمادة هذا الفصل، إضافة لمحاور أخرى ذات ارتباط فرعي عام حسب المبحث الذي تنتمي إليه كما سيرد لاحقا، و على الرغم من محاولة السعي لتحقيق استقلالية خاصة تميز كل محور عن المحاور الأخرى، إلا أن هناك مقدارا لا يخفى من التشابك و التداخل لا مناص منه يعود لوجود ذلك القدر من التشابه و الاشتراك الذي يفرض نفسه في بعض الرموز و المحاور.

المبحث الأول: توظيف الشخصيات الجاهلية في الشعر العربي المعاصر

يتطلب هذا المحور من محاور توظيف الموروث الجاهلي الإحاطة بأمور تتبلور في: معرفة الشخصية معرفة عقلية مجردة، و معرفة أشهر دلالتها التراثية، و الوعي بمختلف أبعاد تقنية توظيفها، و لا يخفى على المتأمل أن الارتباط وثيق بين الشخصية و دلالتها بنحو يمكن معه تناولها بشكل مستقل عن تقنية التوظيف، دون إغفال لقيمة هذه التقنية والتي ستفرد لها الدراسة فصلا مستقلا يبحث في آليات توظيف الموروث الجاهلي في الشعر المعاصر، " وتتولد الدلالة الرمزية للشخصية في إطار هذا التكنيك من خلال التفاعل الفني الخلاق بين الدلالة التراثية – الحقيقية – للشخصية، و الدلالة المعاصرة – المجازية – لها، ويتفاوت الشعراء في القدرة على تحقيق لون من التفاعل المتكافئ بين الدلالتين حيث تطغى إحداهما على الأخرى، والشاعر المجيد هو الذي يلتقط الملامح و السمات التي تستطيع التراسل مع الأبعاد المعاصرة التي ينوطها الشاعر بها حيث تستطيع حمل هذه الأبعاد و الإيحاء بها دون تعسف "[1]. ، إلا أن هناك عنصرا آخر يفرض نفسه على دراسة هذه الشخصيات يتمثل في كثرة الدلالة المشتركة و المفردة التي يمكن تأويلها و إضفاؤها على هذه الشخصيات.

هذا الأمر شكل دافعا لاستعراض الشخصيات الجاهلية التي وظفها الشاعر المعاصر في نصوصه بشكل عام، و استخراج دلالاتها الخاصة من خلال التجارب المفردة " فقد صادف شعراؤنا في تراثهم – بمصادره المتعددة – كثيرا من الشخصيات التي عاشت يوما ما تجربة شبيهة بتجاربهم "[2]، و لعله من الممكن التعامل مع الشخصيات الموظفة ضمن المحاور الجاهلية التالية:

---

١ عشري زايد، علي. (١٩٨٠). توظيف التراث في شعرنا المعاصر، فصول، ١(١)، ص ٢٠٢-٢٢١.

٢ المصدر نفسه، ص ٢٠٢-٢٢١.

- أصحاب المعلقات.
- الشعراء الصعاليك.
- الشعراء الفرسان و غيرهم.
- النساء.

و لا تدّعي هذه الدراسة أن من أهدافها الإحاطة بكل ما جاء من رموز تندرج تحت المحاور السابقة، و هذه نظرة سريعة لبعض هذه الشخصيات التي تتردد – نسبيا – أكثر من غيرها، تاركا التوسع في النظر و التحليل النصي للفصل الأخير من هذه الدراسة و بالمقدار الذي يناسبها.

أصحاب المعلقات

و تاليا بعضا منهم حسب كثرة توظيفهم في النصوص المعاصرة التي تشملها حدود الدراسة بشكل تقريبي، مع نماذج موجزة لاستدعائهم في الشعر العربي المعاصر و توظيفهم رمزيا وشعريا فيه.

• امرؤ القيس

لم تحظ شخصية جاهلية بالعناية و الاهتمام كتلك التي طالت الشاعر الجاهلي امرأ القيس ابن حُجر – الملك الضليل –، ولم تقتصر هذه العناية على أشعاره، بل طالت سيرة حياته بمراحلها المختلفة والمتعددة، و وجد الشاعر المعاصر في شخصيته رمزا قادرا على التعبير و حمل أجزاء مشابهة لتجربته المعاصرة، فتعددت الدلالات و الرموز، وثار النقاش و الجدل حول الحكم على هذه الشخصية، فتجاذب الشعراء الرمز ما بين شخصية العابث اللاهي، و الماجن الضليل، و بين المكلوم الموتور و الناذر نفسه للثأر، و لعل ثراء هذا الرمز و تعدد جوانبه الدلالية لم يكن كافيا ليجعل منه " ما يمكن أن نسميه (نموذجا رمزيا تراثيا) كشخصية الحلاج من التراث الصوفي، و شخصية صلاح الدين الأيوبي من التراث التاريخي، و شخصية المتنبي من التراث الأدبي، و شخصية السندباد من التراث الأسطوري الفولكلوري، حيث شاعت هذه الشخصيات في نتاج شعرائنا المعاصرين حيث يندر أن نجد شاعرا معاصرا لم يستخدم واحدة منها في قصيدة أو أكثر من قصائده "[١].

و في ديوان الشعر العربي المعاصر عدد كبير من النصوص و الدواوين التي استعارت شخصية امرئ القيس – شعرا و حياة – أشهرها على الأغلب التوظيف المتعدد لها في نصوص

---

١ عشري زايد، علي، (١٩٨٠). توظيف التراث في شعرنا المعاصر، فصول، ١(١)، ص ٢٠٢-٢٢١.

الشاعر عز الدين المناصرة التي حظيت باهتمام عدد كبير من النقاد و الدارسين تناولوا هذه النصوص بنظرة متأملة تكشف عن جوانب الجمال و الوعي الفني لدى الشاعر بالإمكانيات المتاحة من خلال هذه الشخصية، نذكر منها دراسة علي عشري زايد لديوان " ياعنب الخليل" في كتابه "قراءة في شعرنا المعاصر "، وخالد الكركي في كتابه "الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث "، و عبد الله رضوان في كتابه " ديوان امرؤ القيس الكنعاني "، و غيرها الكثير، و ستولي الدراسة بعض تلك النصوص شيئا من العناية و النظر في الفصل الثالث الذي يتناول الحديث عن آليات التوظيف.

و لعل في نص الشاعر المصري الدكتور محمد أحمد العزب "معلقة جديدة لامرئ قيس جديد " مثالا على استدعاء امرئ القيس عبر معلقته الشهيرة، و يستطيع الناظر في المعلقة أن يتبين الحد الكبير الذي بلغه العزب في التوظيف، يقول:

... قفا نبك.. / حتى نبل الثرى، / و نرحل..
في ذكريات المكان.. / إلى اللامكان
بسقط الضياع على الأرز..، / في الحد
بين خيام الخليل / و غرناطة الأمس / و القدس،
لم يعف رسم الخيانات.. / من الزمن المستباح الرديء المدان
ترى بعر الجهل / فوق الشفاه، / و تحت الطيالس
حذا لعز الخيال، / و حدا لذل البيان.
وقوفا علي صحابي بها، / يقولون: / لا تبك فوق الطلول،
و قد عرفوا / أن دمعي / يصير على جسد الأرض
جرحا كبيرا / و يقلق في كل جرح محاذ.. / أمان الأمان!
....

كدأبكَ.. أمن أم صابر: يغفو على رثيها العذاب
و يصحو على مقلتيها حنان الحنان
و جارتها أم ياسين، تأبى الأمومة للعار أو للهوان
إذا قامتا/ في الزمن الوراء
تضوع ثأرا نبيلا نبيلا.. صهيل العنان
ففاضت دموع القصائد بحرا.. يقفّيه بالغضب الشاطئان

....

ألا رب يوم.. (بدارة يونيو)
و لاسيما يوم موت اليمام، و عض البنان
لبست التخلي قميصا، و عاينت كيف يصير الرجال_ النساء
و كيف تصير الحدود – الإماء
و كيف تصير الرؤوس – الدنان
و يوم عقرت التراب الحميم؛ و راوغت فيه اقتحام الطّعان
فظلّ العذارى يدافعن؛ و رغم انكسار الحصور
رغم انكفاء السماء على الأرض/ حتى استوى السهم و الناهدان

....

و يوم دخلت على الوطن (الخِدر)/ خدر النقائض
و الغزل المَحوِ في الضّد/ صرت رِطان الرّطان
و مال الغبيط بنا./ في الشروح – البغايا/ وتهنا معا
في حواشي متون الدّخان
و قلت لكل المآسي: /(و مثلك بلوى طرقتُ
فألهيتها عن حضانة غيري)/ و ناحت على طللي نجمتان

....

و ليل ، كموج الهزائم ! أرخى عليّ سدولا ، سدولا
و راوغتْ الضفتان
فقلت: ! ألا أيها الليل أنى بصبحٍ ! و ما الصبح (عفوا) بأمثل منك
فأردف قنا ! و ناء مهانا مهانْ !
فيا لك من ليل فقد طويل ! كأن النجوم ! بأمراس حزن
إلى صمّ يأس ! تشير إلى القدس
و القدس تنحل في (أورشليم)
و يبكي الأذان ! و يبكي الأذان ! و يبكي الأذان

....

و قد أغتدي ! و المغول يجوسون في رئتي ! بقيد الأوابد
و غد الجنانْ
مكرّ ! مفرٍ ! يكرّ ! أفرّ ! و يقبلُ ! أدبرُ
يلتحم النسر و البط ! و قتا . ر كيكا . ر كيكا .
و يقرأ (توراة فتح جديد) ، و نقرأ نحن

تواشيح محو كيان الكيان[1]

لقد كانت المعلقة الجاهلية حاضرة كاملة في وجدان الشاعر المعاصر، فلم يترك مكانا، أو اسما، أو حدثا، أو فعلا وَرَدَ في معلقة امرئ القيس إلا و نجد الشاعر المعاصر قد تنبه إليه و استخدمه بشكل ناضج بعد أن استطاع أن يسقط عليها أبعاد تجربته الشعرية، عبر توظيف واعٍ لعشرات أبيات المعلقة، توظيفا فنيا يضيق المقام عن تحليله ؛ لحاجته لوقفة مطولة مع نص طويلٍ نسبيا.

• عنترة بن شداد العبسي

لا تقل شخصية الفارس الجاهلي عنترة بن شداد تميزا في الحضور و التوظيف عن شخصية الملك الضليل، وهذا مايدفعني لترجيع النظر فيها في المبحث الذي يُعنى بتوظيف السِّير الجاهلية في الشعر العربي المعاصر، ذلك أن سيرة عنترة الفارس التي تناقلها الرواة و السمّار كادت أن

---

١ العزب، محمد أحمد (١٩٩٥)، الأعمال الشعرية الكاملة، فوق سلاسلي أكتبني، ط١، مصر، ص ٢٤١-٢٤٧

تحول هذه الشخصية إلى رمز أسطوري، ونجده في هذا المقام رمزا متناميا واسع الدلالة و الإيحاء، و متعدد الصور من نص لآخر و من شاعر لآخر، فهو: البطل المُخَلِّص المنقذ، و هو: العبد المظلوم و فارس الحرية، و هو: " المقاتل من أجل الدخول في قبيلة " [1]، و هو: البطل العاشق، حتى إن بعض الشعراء وظفه توظيفا مضادا لحقيقته على أنه رمز للفساد و الاستبداد و العربي الضعيف المتخلّف [2]، و من الشعراء الذين وظفوا هذه الشخصية الشاعر ممدوح عدوان في نص له بعنوان " قصيدة ينقصها شهيد " يقول فيه:

ما غادر الشعراء في بيروت من متردم
و قصيدتي لم تكتملْ
ما زال ينقصني شهيدْ
ما زال نصف القول محتقنا
و يحرق بي فمي
ما زال باب الجرح مفتوحا
و هذي الأرض لم تشرب دمي[3]

نجد الشاعر في النص السابق يتكئ على صورة عنترة و معلقته فاستعار منه قوله:

هل غادر الشعراء من متردم　　أم هل عرفت الدار بعد توهم
و لقد شفى نفسي و أذهب سقمها　　قيل الفوارس و يك عنتر أقدم[4]

و نرى شخصية عنترة بكل تفاصيلها و أخبارها تمتد على طول ديوان الشاعر محمد القيسي الموسوم " مجنون عبس " لتشكل محورا مرحليا عاما، إلا أن عنترة البطل الذي يخوض الصعاب و يقتحم الأهوال و يقارع الأبطال نراه ينتهي نهاية مغايرة تماما عن تلك التي انتهى لها عنترة بن شداد في الموروث، يقول القيسي على لسان عنترة في رسالة لمحبوبته:

أخبروها أنه الآن بلا سيف أو رماح
و أخبروها

---

١ الكركي، المصدر نفسه، ص ٥٤.

٢ انظر: صورة عنترة في نصوص نزار قباني، و التي تشير الدراسة إلى بعض جوانبها في مواضع من الفصل الثالث.)

٣ عدوان، ممدوح (١٩٩٢)، أبدا إلى المنافي، ط١، دار الملتقى للنشر، قبرص، ص ٥٨.

٤ ديوان عنترة العبسي، (١٩٩٢)، شرح: يوسف عيد، ط ١، دار الجيل، بيروت، ص ١٣ و ما بعدها.

عن جوادي الذي نحروا
و وزعوا أطرافه على القبائل
و اخبروها عني
عن فتى عبس،
كيف مالت به أخيرا
الأرصفة و الأغاني.
كيف تنقر عينيه ضعاف الطيور
و تشرب من صدره
لقالق النسيان[1].

إن الألم الذي يتكاثف فوق صدر الفلسطيني جراء القتل و النفي و إحساس الضياع و التشرد، يجعل من المنطقي أن يصل التحول إلى صورة عنترة، الذي ما هو عند القيسي إلا الفلسطيني المستضعف و المطالب بدور البطولة و التضحية، و الفلسطيني الذي يعيش اغترابا كبيرا، ويحلم بنصر يخرج من رحم الهزيمة، لذا يمكن أن نجد مبررا للصورة التالية التي يقول فيها القيسي:

أفاق عنترة إذن بعد صباح الغارة
و رأى أن الأشياء سواسية،
و قد أخذت نكهة واحدةً
فسحب على وتر الأضلاع،
و غنى؛
كيف دكّت و سوّيت
ثم صفّت
على طبق من رمل و فوضى
حيث شباك على عتبة
أو ينتصب باب بأبهة و خيلاء
أمام انحناء قوس ![2]

---

١ القيسي، محمد، (١٩٩١). مجنون عبس، ط ١، منشورات وزارة الثقافة، الأردن-عمان، مطابع الدستور التجارية، ص ٦٤-٦٥.

٢ القيسي. مجنون عبس، مصدر سابق، ص ١٠٧- ١٠٨.

إن محاولة عقد مقابلة بين عنترة في الموروث الجاهلي و عنترة المعاصر تكشف عن حقائق كثيرة تبرز حالة التردي و الإخفاق و الضعف المزوج بالألم التي يعيشها البطل في واقعنا المرير.

طرفة بن العبد

وجد الشاعر المعاصر في شخصية الشاعر والفارس الجاهلي طرفة بن العبد رغم حياته القصيرة، وأحداثها القليلة، رافدا تراثيا قادرا على حمل جزء كبير من تجربته المعاصرة بعد أن اكتشف تقاطعات كبيرة بينه و بينها، فتوقف عندها و استدعاها – حياة وشعرا –، و شكل منها رمزا و دلالات متعددة، فنراها محورا مرحليا عند علي الجندي – كما سبق بيانه في الفصل الأول – الذي انتفع من موقف القبيلة و الأقارب من طرفة و المتمثل في الرفض و الإفراد، في الوقت الذي يرى خالد الكركي في طرفة رمزا للحيرة و استشراف المستقبل، و أزمته تكاد تكون وجودية، فهو " لم يتحول إلى رفض الجماعة، بل ارتد نحو الأسئلة الكبرى عن الحياة و الظلم، وتراجع نحو العبث و الإسراف " [1]، يقول علي الجندي في قصيدة " طرفة في مدار السرطان":

إلى خدرك يا خولة أمضي جائعا
طالبا بعض الحنان
حالما أن ألتقي دفئك الموعود بالراحة
أو " تقصير يوم الدجن " أو
نسيان يوم الحرب
أيام تمرست بذاتي و الطعان
و إذا قالوا جهارا: " من فتى ؟
خلت أنا"..
لكنني اليوم جبان
عرفت أوردتي طعم الهوان.. " [2]

---

١ الكركي الرموز التراثية، مصدر سابق، ص١١٢.
٢ الجندي، طرفة في مدار السرطان، ص ٣٥.

و في النص الذي أخذ منه هذا الجزء أمثلة متعددة على توظيف معلقة طرفة، كتلك الجمل الشعرية الموضوعة بين علامتي التنصيص، حيث استعارها الشاعر من بعض أبيات طرفة بن العبد التي يقول فيها:

إذا القـــوم قالوا من فتى خلت أنني عنيت فلم أكسل و لم أتبلد
و تقصير يـــوم الدجن و الدجن معجب ببهكنة تحت الخباء المعمد[1]

و يظهر التحول البطولي ضعفا وهوانا صريحا عند الجندي مقارنة بطرفة في الموروث الجاهلي تماما كالتغيير الذي رأيناه عند عنترة المعاصر و للسبب ذاته، ويستمر الشاعر في توظيف الشخصية التراثية فيعمد إلى استعارة موقف الشعور بالاغتراب في الأهل و القبيلة المفضي للانغماس في شرب الخمور و إدراك الملذات حتى نبذته العشيرة، يقول:

" إنني أعرف أني صرت وحدي.
إنني أفردت إفراد البعير
صرت كالمجذوم في أهلي
فمن دنياي.. غوري "[2]

في تناص صريح مع قول طرفة:

فمازال تشرابي الخمور و لذتي و بيعي و إنفاقي طريفي ومتلدي
إلى ان تحامتني العشيرة كلها و افردت إفراد البعير المعبد[3]

و يستمر الشاعر المعاصر في الإفادة من شخصية طرفة و تحديدا في الجزء الذي يتحدث فيه عن الإحساس بالألم والظلم الواقع من الأهل و ذوي القربى الذي أغرى كثيرا من الشعراء لاستعارته توظيفيا، كما في نص سابق لممدوح عدوان يقول فيه:

و الأسر أرحم من تجبر أهلنا
ـ إذلال ذي القربى اشد مضاضة ـ
و القتل حيثما أهوى
لكي لا نشتهي عيشا مع الأعداء
صرنا نشتهي موتا على أيديهم[4]

---

1 ديوان طرفة، ص٤٧. و انظر: التبريزي، شرح القصائد العشر، تح: محمد محي الدين، ط١، ص٧٨ و مابعدها.

٢ الجندي، المصدر السابق، ص ١٥.

٣ ديوان طرفة، ص ٤٣. التبريزي، شرح القصائد العشر، تح: محمد محي الدين، ط١، ص٧٨ و ما بعدها.

٤ عدوان، ممدوح (١٩٩٢)، أبدا إلى المنافي، ط١، دار الملتقى للنشر، قبرص، ص ٥٨.

و يلتقي في نصه السابق مع البيت الذي يقول فيه طرفة:

وظلـــم ذوي القربى أشد مضاضة   عـــلى المرء من وقع الحسام المهند[1]

عمرو بن كلثوم

يُعتبر عمرو بن كلثوم رمزا تراثيا هاما من رموز بث الحماسة و الإقدام لدى الشعراء المعاصرين، و رأى كثير منهم فيه رمزا للعربي الحرّ الرافض للإهانة و الإذلال، و في الوقت ذاته صوتا للتعبير عن القوة و الشدة، و هو كغيره من أصحاب المعلقات حاضر في وجدان الشاعر المعاصر بحياته وشعره، فمن حياته: موقفه البطولي الرافض للنيل منه و إهانته كما حاول عمرو بن هند في الخبر المشهور فقام عليه و قتله، و أما شعره فقد كان مصدرا خصبا للشاعر المعاصر للانتفاع به في التجربة المعاصرة من خلال اقتباس المضامين و المعاني المشتركة التي وجدت في معلقته كتلك التي يقول فيها:

ألا هبي بصحنك فاصـــبحينـــــا   و لا تبـــقي خمـــــور الأندرينا

أبا هنـــــد فلا تعـــجل علـــينا   و أنظرنــــا نخبــــرك اليقينـــا

بأنـــا نـــورد الرايـــــات بيضا   و نصـــــدرهـــن حمرا قد روينا

و نشـــرب إن وردن المـــاء صفوا   ويشـــرب غيرنا كـــدرا و طينا

ألا لا يجـــهلـــن أحد علينــــا   فنـــجهل فـــوق جهل الجاهلينـا

إذا بلـــغ الفطـــام لنا وليـــد   تخـــر لــــــه الجبابر ساجدينـــا

لنـــا الدنيـــا ومـــن أضحى عليهـــا   و نبـــطش حين نبطـــش قادرينـــا[2]

و ممن استدعى عمرو بن كلثوم في نصوصه المعاصرة الشاعر أحمد دحبور في " حكاية الولد الفلسطيني " حين عبّر عن الرفض المطلق لواقع التخاذل و الانهزام و تحوله نحو الثورة و الغضب لتحقيق العزة و الحرية، فقال:

---

١ ديوان طرفة بن العبد، ص٤٩. التبريزي، شرح القصائد العشر، تح: محمد محي الدين، ط١، ص٧٨ و مابعدها.

٢ القرشي، جمهرة أشعار العرب، ج١، ص٣٨٧-٤١٥. التبريزي، شرح القصائد العشر، تح: محمد محي الدين، ط١، ص٢٨٤ و مابعدها.

أنا العربي الفلسطيني
أقول و قد بدلت لسانيَ العاري بلحم الرعد
ألا لا يجهلن أحد علينا بعد.
صرفنا منذ هل الضوء ثوب المهد
و ألقمنا وحوش الغاب مما تنبت الصحراء
رجالاً لحمهم مرّ و رملاً عاصف الأنواء..[1]

و ممن استدعى هذه الشخصية بشكل واسع الشاعر المعاصر حيدر محمود في نص له عنوانه "نشيد الغضب" استمد عنوانه و مضمونه من الدلالات الثورية و الأفعال البطولية التي تزخر بها معلقة عمرو بن كلثوم و بيانه آتٍ في الفصل التالي من الدراسة.

زهير بن أبي سلمى

أكثر الشاعر المعاصر من توظيف شخصية زهير بن أبي سلمى عبر الاستدعاء الصريح والمباشر لأشعاره وحِكَمِه التي جذبت إليها أنظار الشعراء، و وجدوا في تجربته الحياتية، ونظرته المتأملة للكون مصدرا هاما من مصادر التجربة الشعرية المعاصرة، و هذه النظرة نجدها عند سميح القاسم الذي التقط أفكار زهير عن الحياة والموت و أسقط عليها بعدا عصريا يناسبه، يقول:

" رأيت المنايا..
و ما كان أعشى سوايا"
لصوص وراء لصوص
يجيئون بالأدمع السينمائية
اختصري الوقت
صحراء
هذي أكاليل وردهم الاصطناعي
فوق قبور بنيك..[2]

---

١ دحبور، الديوان، حكاية الولد الفلسطيني، ص ٢٠١.

٢ القاسم، في سربية الصحراء، ص ١٠٥.

و نرى في النص السابق أن الشاعر سميح القاسم يستدعي زهير بن أبي سلمى بشكل تناصي عبر استحضار بيت شهير من معلقته الذي يقول فيه:

رأيـت المنايا خبط عشواء من تصب   تمته و من تخطئ يعمّر فيهرم[1]

الأعشى

وجد الأعشى كغيره من أصحاب المعلقات من يستدعيه، و يقف يبكي بين يديه و يشكو الضعف و المهانة و التحولات التي تعيشها الأمة، عبر رصد توظيفي يبين " كيف تهاوت القبيلة، وتهدم حوضها، و أن علوج العجم قد داست الذؤابة، و الأمير و الشيوخ غافلون "[2]، و هذه المعاني نجدها حاضرة في نص للشاعر حبيب صادق بعنوان " بكائية لأعشى قيس "، يقول فيه:

رحى الخمر فاستقرت في العروق الحمية
تهدّم حوض القبيلة، داس الذؤابة منها
علوج العجمْ
و لم ينتخ ساعد، فالسلاح كثير و لكنه
قابع في الحوابي الجليد
و خيل بكر فما تنفك تطحنها
جنود كسرى بذي قار و تندثر
حتى تولت..
فصار الشعر مرثية
تبكي على أعشى قيس و هو ينتحر[3]

إن الانعكاس الحاد في الحقائق و الصور التراثية خلق نوعا من المفارقة التي نجحت في تعرية صورة الواقع الأليم، و مكنت الشاعر المعاصر من الوقوف على سلبيات عصره، كما ساعدت الصورة المغايرة للشخصيات الجاهلية المستدعاة عبر التحولات التي خلعها الشاعر المعاصر على حياتها وشعرها في إيصال الفكرة المعاصرة بتقنية عالية.

---

١ التبريزي، شرح القصائد العشر، ص ١٢٧ و ما بعدها. و الجمهرة ١: ٢٩٦.

٢ الكركي. الرموز التراثية، مصدر سابق، ص ١٣٤.

٣ صادق، حبيب (١٩٧٣)، في زمن القهر و الغضب، دار العودة، بيروت، ص ٣٧-٣٨.

و بعد، فهذه جملة من أصحاب المعلقات الذين وظفهم الشاعر المعاصر في نصوصه، بأشكال توظيفية متعددة يأتي بيانها لاحقا، و مع ذلك فإن هناك أسماء أخرى، كلبيد، و النابغة، نالت حظا أقل من التوظيف و الاستدعاء، و قد نجدها حاضرة عند شعراء عرب خارج حدود الدراسة المكانية.

الصعاليك

افتتن كثير من الشعراء المعاصرين بظاهرة الصعلكة و بشخصيات الصعاليك الجاهليين، و أكثروا من استدعائها بشكل جماعي معتبرين الصعاليك ككل رمزا واحدا، أو بشكل متفرد ضمن أشهر أعلام الصعلكة في ذلك الزمان، و وجد الشاعر المعاصر في الصعاليك رمزا قادرا على حمل البعد الاجتماعي من تجربته، فكان الصعلوك رمزا للرفض الاجتماعي سواء رفض ما يسود هذا المجتمع من قيم و مبادئ، أو الخروج عليه و اعتباره رمزا للأوضاع الاجتماعية و الاقتصادية السيئة و التفاضل الطبقي المجحف بين أبناء المجتمع الواحد، أو حتى رمزا للتشرد والضياع.

و تعددت الدلالات و الإيحاءات التي انتفع بها الشاعر المعاصر من هذه الشخوص وفقا لرؤيته الخاصة، مكثرا من استدعاء الشنفرى، و عروة بن الورد، و تأبط شرا، وغيرهم، و تاليا بعض نماذج ذاك التوظيف.

الشنفرى

لقد حقق صاحب لامية العرب حضورا و تميزا لا يقل شأنا عن حضور لاميته، و تناقلت الكتب حياته وأخباره بشكل كاد أن يتحول معه إلى بطل أسطوري، و أغرت تجربة الشنفرى الشعرية و الاجتماعية كثيرا من الشعراء لاستدعائه و توظيفه، ولعل أوسع الدلالات التي حملها رمز الشنفرى يتمثل في فكرة الثأر و الانتقام، ولا غرابة بعد الأوضاع السياسية و الاجتماعية التي كانت تسود الوطن العربي في منتصف القرن الماضي و المتزامنة مع الثورة الشعرية المعاصر.

و من أشهر النصوص الشعرية – على كثرتها – استدعاء وتوظيفا لشخصية الشنفرى ذلك النص الذي أبدعه سميح القاسم و الموسوم بـ " انتقام الشنفرى "، و هو نص طويل تلقاه كثير من النقاد بالبحث، وقدّم له الشاعر بحديث خاص عن هذه الشخصية لتبدأ بعدها رحلة الانتقام من خلال ربط جسور التواصل بين الشنفرى القديم و قرينه الجديد، فيقول:

أيذكرني الشرُّ بالشر؟
لا بأس.. حسبي شبعت على مسغبة
و حسبي رضا الضبع و السّيد و البيد
و الأم الرثة المتربة
وحسبي "أم العيال" الرؤوم
و ذكر الصعاليك و الأغربة
أيذكرني الشرُّ بالشر؟
لا بأس..
مما وهبت أرد الهبة
....

بشر، جن، إله
يستبيح المضمرا
و يرى ما لا يرى
شنفرى
سيم خسفا و هوانا فانبرى
شنفرى...
أقسمت أحزانه أن يثأرا
ألف ويل يا (اشبابه)
يا (سلامان).. يا كل الورى
ألف ويل من عذاب الشنفرى
و انتقام الشنفرى..[1]

يحاول القاسم أن يظهر قسوة المجتمع الذي يعش فيه عبر تقاطعات مع قسوة مجتمع الصعاليك الجاهلي، فظهرت صورة "الضبع" و "السّيد" و الأم المتربة و "الأغربة" لترسم صورة لهذه الحياة القاسية التي ينظر الشاعر إليها بالرفض و الرغبة في الثأر ممن فرضها عليه.

---

١ القاسم، جهات الروح، ص ٥- ٧.

و هناك من استدعى لامية الشنفرى – لامية العرب – و قام بتوظيفها بشكل شبه مستقل عن صاحبها كما في نص من المجوعة الكاملة للشاعر علي الفزاع بعنوان "لامية الحجر".

تأبط شرا

مع هذا الصعلوك كان الاسم وحده مثيرا و دافعا توظيفيا للشعراء المعاصرين، و مثله حياة الصعلوك و ارتباطاتها الاجتماعية و البيئية الأخرى، و التقف كثير من الشعراء اسم تأبط شرا و وظفوه بدلالات يصعب حصرها أو الوقوف الدقيق عليها، فمنهم من جعله تأبط خيرا، و منهم من جعله تأبط شعرا، ومنهم من جعله تأبط حجرا، وإن كانت الدلالة العامة مرتبطة بالثورة و الخروج على المجتمع و السلطة.

و نرى الشاعر حيدر محمود في نص له بعنوان "في انتظار تأبط شرا" يأمل أن يأتي جيل يتعلم كيف يعيش بروح الانتقام والثورة، و يخرج منه من يقود هذه الأمة للثورة على القيم الاجتماعية الفاسدة التي تسودنا لتحقيق حياة أفضل، فيقول:

و نعلمهم شعر تأبط شرا..
و ننمي فيهم حس الصعلكة
المتمردة على الأشياء
فعسى أن يتأبط
ولد عربي.. ما
في بلد عربي.. ما
في زمن عربي.. ما
" شرا" و يغير وجه الصحراء [1]

عروة بن الورد

من أشهر شخصيات الصعاليك، وأكثرها توظيفا في الشعر المعاصر، و لعل ذلك نابع من طبيعة هذه الشخصية، فهي بالإضافة لحملها الدلالات السابقة التي حملتها شخصيات الصعاليك تتميز بدلالة خاصة تتمثل في القيادة الثورية، إذ من المعروف أن عروة كان يلقب بعروة الصعاليك

---

١ محمود، حيدر(٢٠٠١). الأعمال الكاملة، في انتظار تأبط حجرا، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ٤٧.

لجمعه إياهم و قيامه على أمرهم [1]، فأصبح رمزا ثوريا مشبعا بالدلالة والإيحاء، و رأى فيه البعض رمزا للقيادة الثورية التي قد تفشل بسبب تغيّر أو ضعف المنتمين إليها و تقديمهم لمصالحهم الخاصة على المصالح العامة، في تقاطع مباشر مع خبر عروة بن الورد و خروج أصحاب الكنيف عليه، كما في نص توفيق زياد الذي يقول فيه:

يا أنت يا عروة يا ابن الورد..
يا من عاش حتى شاف
ما يفعل أصحاب الكنيف
قل لنا
هل هكذا الدنيا؟
أجبنا
قل لنا
هل هكذا الناس ؟.. [2]

يحاول الشاعر أن ينظر في بعد اجتماعي معاصر يتمثل في انقلاب و تحول حاد طرأ على الناس و حفظهم للفضل عبر استدعائه لخبر عروة بن الورد مع أصحاب الكنيف الذين جحدوا ما قدمه لهم من معروف حتى كاد يقاتلهم و يسترد ما أعطاه لهم.

و ممن تناولوا الصعاليك بشكل عام و عروة بن الورد بشكل خاص الشاعر علي فودة في نص له بعنوان "الصعاليك يجوبون الشوارع " و "عروة بن الورد يسقي النخلة "، و سيرد عرض لبعض مقاطعها في الفصل التالي من الدراسة.

أما الشاعر المصري أحمد سويلم فإنه يرسم لعروة بن الورد صورة عصرية تعكس الحالة النفسية للشاعر، فعروة يعود لمحبوبته يبكي بين يديها ويشكو إنكار القبيلة له، و يظهر الحزن والألم الذي يعتريه بعد التحولات العجيبة التي يراها في هذه الحياة، يقول سويلم في النص الذي أسماه " أحزان عروة بن الورد:

---

١ انظر: ديوان عروة بن الورد، المقدمة.

٢ توفيق، زياد(١٩٩٤)، كلمة إلى عروة بن الورد، ط٢، مطبعة أبو رحمون، عكا، ص ١٢٣.

يؤنسني في ليالي التوجس و الغزو_
يزرع في الصحراء نخيلا.. إليه أفيء
و أغمض عينيَّ..
أحلم أني بصدرك طفل التوهّج..
_ أنكرتني القبيلة منذ ولدت..
طاردتني القبيلة.. ضجّ بي الشعر والشعراء
رمتني القبيلة بالشرك.. و الإفك
_ تطلب رأسي _
تمنح أبهى القلائد للفائزين..
ارتميتُ بصدرك يا رحبة الصدر.. لُذتُ بعينيك
سيفي جفونكِ
شِعري من وجنتيك يضيء..[1]

إن حالة الاغتراب التي يعيشها الشاعر المعاصر نجد صداها في التجربة التراثية عند عروة بن الورد الذي خلعته القبيلة و قدمت من دونه عليه، فالوضع الاجتماعي للشاعر المعاصر لا يقل ألما عن إحساس عروة بالوحشة جراء موقف القبيلة، وتبقى المحبوبة الملجأ الأخير للهروب من هذا الواقع

الأعلم الهذلي

و هو من الأعلام المغمورين مقارنة بمن سبق، و ليس له ذلك المقدار من الحضور و التأثير[2]، عاش حياة الصعاليك و حمل صفاتهم، ولما قتل أخوه قام في ثأره، و من الشعراء الذين تنبهوا لهذه الشخصية الشاعر خالد أبو خالد، و أظنه اطلع على حياة الأعلم وشعره و وجد فيه رمزا قادرا على التعبير عن تجربته الخاصة عبر المشترك الذي عبر عنه في قوله:

---

1 سويلم، أحمد، (١٩٩٨)، الأعمال الشعرية، قراءة في كتاب الليل، أحزان عروة بن الورد، ج٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٠٠.

2 هو: حبيب بن عبدا لله الخثمي، أحد صعاليك هذيل و كان يعدو على رجليه عدوا لا يُلحق و اشتهر بشنفه المشقوقة، و له شعر مجموع في ديوان الهذليين، أخوه صخر بن عبد الله الملقب بصخر الغي لخلاعته و شدة بأسه و كثرة شره، قتله بنو المصطلق من خزاعة، فنهض الأعلم لثأره. انظر: الأغاني، تح: عبد الستار فرّاج، طبعة دار الثقافة، ج ٢٢، ص ٣٨٠ و ما بعدها.

يا زائري..
يا مخجلي
فليس في الإبريق قطرة من زيت
و ليس في مزودتي طحين
ماذا أعد للعشاء غير حفنة الحصى؟
ماذا لدى الفقير
غير جلده؟
و عظمه؟
و حزمة من الأنفاس مطلقة؟
و ذكرت أهلي بالعراء
و حاجة الشعث التوالب
المصرمين على التلاد اللاحين إلى الأقارب[1]

نرى الشاعر قد عبّر عن حالة الصعلكة والفقر التي يعيشها من خلال استحضار حياة الفقر التي عاشها الأعلم الهذلي، وكذلك عبر استحضار شعره الذي يقول فيه:

رفعــــت عيـــــــني بالحجاز إلى أنــــــاس بالمنـــــاقــــب
وذكـــرت أهــــــلي بالعراء وحــــاجة الشـــعثِ التوالب
المصـــــرمين مــــــن التلاد واللاحيـــــن إلى الأقـــــارب[2]

و النصوص الشعرية المعاصرة التي وظف أصحابها شخصيات الصعاليك كثيرة يضيق المقام عن ذكرها، بل إن كل رمز منها يصلح لإقامة دراسة خاصة ترصده و توضح مختلف جوانب توظيفه.

الشعراء الفرسان و غيرهم

و يندرج ضمنهم مختلف شخصيات الشعراء و الفرسان الذين لم يذكروا في المحاور السابقة، و مع أنهم يشكلون أكبر محاور الشخصيات الجاهلية إلا أن عناية الشاعر المعاصر

---

١ صدوق، راضي. (١٩٩٤)، ديوان الشعر العربي في القرن العشرين، (خالد أبو خالد / كلمات من البعد الرابع)، ط١، دار كرمة للنشر، روما، ص ٧٤٢.

٢ الأغاني، ج٢٢، ص٣٨٠. و ديوان الهذليين ج٢، ص ٧٧.

كانت موجهة لأصحاب المعلقات و الشعراء الصعاليك أكثر من سواهم، و تراوح توظيف هذه الشخصيات بين التوظيف المتكامل و المعمق الدلالة لها، و البعض اكتفى عند توظيفه للشخصيات المكونة لهذا المحور بالذكر المجرد و السطحي لها بشكل متناثر، و في الأغلب مجرد حشد من الأعلام دون إعطائها الفاعلية الدلالية التي يمكن أن تستوعبها.

و لن تدعي هذه الدراسة استقصاءها لجميع الشخصيات الجاهلية المكونة لهذا المحور، و إنما ترصد عددا من النماذج التي تمثل التجربة الواعية للرمز التراثي الجاهلي، وعددا من النماذج التي تمثل توظيفا سطحيا و مباشرا لعدد آخر من هذه الشخصيات بالشكل الذي يبين المدى الذي انتفع به الشاعر المعاصر عند توظيف الشخصيات الجاهلية.

السموأل

كثيرا ما كان يرتبط استدعاء السموأل- و هو يهودي - باستدعاء صاحبه امرئ القيس في توظيف لذلك الجزء الذي يجمع بينهما في الخبر التاريخي، إلا أن هناك من الشعراء من اكتفى باستدعاء السموأل وحده، و تحول لرمز مطلق للوفاء [1] و الأمانة، وتحول كذلك إلى رمز للتضحية في سبيل الالتزام بالمبدأ.

و من الشعراء الذين وظفوا رمز السموأل عز الدين المناصرة، الذي كان توظيفه لهذا الرمز مفارقا للرواية التاريخية فنراه يأخذ اسما يهوديا معاصرا و يتحول إلى تاجر أسلحة و هو الذي ضحى تاريخيا بابنه للحفاظ على أسلحة امرئ القيس، يقول المناصرة:

يا امرأ القيس
إن شئت قرطاج، لابد من شوكها
و لابد أن تتعفر قبل الوصول
يشد ذراعك رمل
يناديك نيل
يا امرأ القيس إن السموأل تاجر أسلحة

---

1 في الخبر أن السموأل بن عريض بن عاديا، صاحب الحصن المعروف بالأبلق من تيماء مشهور بالوفاء، ذلك أن امرأ القيس لما سار يريد قيصر نزل على السموأل بعد إيقاعة ببني كنانة على أنهم بنو أسد، و كراهة أصحابه لذلك و تفرقهم عنه، فأودع عنده دروعا و ابنته و ماله و خرج، فأراد الحارث بن ظالم الحصول على ما لامرئ القيس فلم يستجب السموأل، فأخذ الحارث ابنا له كان في القنص، و لما يأس من السموأل قطع ابنه نصفين. انظر الخبر في: الأغاني، ج٢٢، ص١٠٨ — ١١١.

و اسمه صموئيل
و البلاغة سيف عتيق كسول
دمها خدر من كحول
و دمي من جراح الخليل.[1]

لقد كان الشاعر موفقا في توظيف الحدث التاريخي، واستطاع أن يحول السموأل إلى رمز لليهود المعاصرين الذين ما هم إلا قتلة و تجار أسلحة لا ذمة لهم ولا وفاء، و محذرا امرأ القيس المعاصر الذي يرمز للرئيس الراحل ياسر عرفات من الوثوق بهم و بوعودهم و كلماتهم المعسولة.

سحيم بن وثيل الرياحي

كان تضمين الحجاج بن يوسف الثقفي لبيت سحيم الرياحي المشهور الذي يقول فيه:

أنـــا ابـــن جلا و طلاع الثنايا متـــى أضـــع العمامة تعرفوني[2]

سببا في اشتهار هذه الشخصية و مدعاة لكثير من الشعراء المعاصرين لتوظيفها، و وجد فيه رمزا للبطولة و الفخار و دلالة على قوة الشكيمة، و لم يقتصر توظيف هذه الشخصية على الدلالة العامة إذ إن هناك من عكس الصورة و خلق منها مفارقة لبيان حالة الضعف و الانهزام كما فعل ممدوح عدوان في نص له بعنوان " الطاووس " يقول فيه:

كذبت عليك لما قلت إن الخيل تعرفني
و يعرفني كذلك الليل و البيداء
و إن الناس.. كل الناس،
إن أضع العمامة يعرفوني
فارس التاريخ و الصحراء..
و إني إن أضع تلك العمامة

---

١ المناصرة، الأعمال الكاملة، حصار قرطاج،

٢ لسحيم بن وثيل بن عمرو الرياحي الحنظلي التميمي، شاعر مخضرم، عاش الجاهلية و الإسلام، و ناهز عمره المائة، كان شريفا في قومه نابه الذكر، له أخبار مع زياد بن أبيه و غالب بن صعصعة والد الفرزدق. انظر خبره: الأغاني، ج ١٣، ص ١٣٤.

افتقد كالبدر في الظلماء
أنا كذبابة خسرت جناحيها
فلا نقص الذباب
و لا أضافت في عيون النادبين بكاء[1]

لقد عمد الشاعر لحشد مجموعة من الدلالات التوظيفية من مختلف العصور لتأكيد الفكرة المحورية التي يرغب في التعبير عنها، والجانب الذي يتصل بالدراسة هو ذلك الاستحضار لبيت سحيم السابق، و لا أظن الشاعر قصد استحضار الحجاج بن يوسف الثقفي، إذ إنه لا رابط يجمعه بشكل مشترك مع فارسين كالمتنبي و أبي فراس الحمداني المستدعَيين في النص، ويبدو منطقيا أن يكون الموظّف في النص هو سحيم.

و في نص آخر نجد الشاعر نزار قباني يوظف شخصية سحيم توظيفا متناثرا مع حشد من الرموز الاخرى في قصيدته التي يقول فيها:

فأنت مزروعة في كل قصيدة قالها شاعر
منذ جميل بثينة..
و طرفة بن العبد..
وعروة بن الورد..
و كشاجم..
وسحيم..
و رامبو.. و لوركا. و بابلو نيرودا
و أنت المسؤولة عن كل قصيدة اقترفتها
و كل امرأة عشقتها و كل فضيحة اشعلتها..[2]
عبد يغوث الحارثي

ذلك الفارس و الشاعر الجاهلي الذي قطع آسروه شريانه فنزف حتى الموت، الذي تحول ذكره عند كثير من الشعراء إلى رمز للأسر و الموت و الفداء، و رمز للنهاية المأساوية، فارتبط بتقديم التضحيات.

---

١ عدوان، ممدوح، (١٩٦٧)، الظل الأخضر، وزارة الثقافة، دمشق، ص ٤٦-٤٧.

٢ قباني، تنويعات نزارية على مقام العشق، ص ٨٧.

و هذا الرمز نجده بالدلالة السابقة حاضرا عند عز الدين المناصرة في المقطع الثاني من قصيدة " طريق الشام " الذي عنوانه: "عبد يغوث الحارثي "، معبرا بإسلوبه الخاص عن النهاية و الموت الذي صبغ حياة الشاعر فيقول:

أقول و قد قطعوا شرياني و مروا
على جبهتي...، و استراحوا على رئتي الميتة..
أقول وقد تركتني المدائن تحت الخطر
و صرت سفيرا لجوعي و فقري و نومي
على طاولات المقاهي و خوفي من المنتظر
حديثي عن الأمة الساكتة
غنائي عن الجوع و الثورة الغامضة
كأني أرى مجزرة...[1]

المرقش الأكبر

عمرو بن سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس من بني بكر بن وائل، الشاعر الجاهلي المتيّم الذي أحب ابنة عمه أسماء، و قد استدعى بعض الشعراء هذا الرمز سيرة و حياة أكثر مما استدعاه شعرا، فقد وجد الشاعر المعاصر في قصة المرقش مع مولاه الهذلي الذي غدر به وتخلى عنه بعد أن أيقن أنه هالك رمزا دلاليا معبرا عن الغدر، فما كان من المرقش إلا أن كتب أبياتا على رحل ذلول الهذلي يوصي ذويه بالثأر له.

و قد استحضر الشاعر عبد الرحيم عمر هذه الشخصية في نص بعنوان " المرقش في أيامه الأخيرة " ليكشف من خلال الهذلي عن الغادر الذي يستحق الرثاء، لأنه لا يعرف قسوة المستقبل حين يُحكم عليه، . . . ، و لا يريد المرقش أن يكون بادئا بغدر. . . ، فبدت قصيدة الشاعر المعاصر رثاء للنبل الذي مثله المرقش في زمن يكسو فيه الفرح الكاذب كل شيء و يستحق الزمن وصف " زمن الأنذال "[2]، يقول عبد الرحيم عمر:

---

١ المناصرة، الأعمال الشعرية، الخروج من البحر الميت، طريق الشام، ص ٢١٥.

٢ الكركي، توظيف الرموز التراثية، ١٢٩.

فليكن يا هذلي
امض في أمرك هذا زمن الأنذال
يستلون عين الشمس من جفن الأصيل
غامت الدنيا، فلا مولى بوالي أو ولي
كلنا السارق عين الشمس، كل شرطي
يسرق الفرحة و البسمة و الفاتنة الحلوة منا
مثلما يسرق القانون و الدستور.. كل هذلي
قاتل دون قتال، و قتيل [1]

ورقة بن نوفل

وهذه الشخصية لا تنتمي للشعراء و لا للفرسان، و قد استدعى بعض الشعراء المعاصرين شخصية ورقة بن نوفل بشكل سلبي تظهر فيه بصورة العاجز، الرافض تقديم العون و النصرة لدعوة الحق.

التفت الشاعر أحمد دحبور لهذه الشخصية التراثية الجاهلية التي يأتي الحديث عنها لاحقا، و قدم لها بمقدمات تعطي انطباعا خاصا عنها كذلك الذي يقول فيه: " كان رفض الجاهلية و شرورها. . لكنه لم يتخذ على ما أعلم موقفا إيجابيا واحدا، و نصب بينه وبين الجاهلية جدارا. . و لم يشعر بما حدث" [2]، يقول دحبور:

رسالة ترجّني
ألا تراه مقبلا، شرارة كامنة في اللات
أو بحيرة تفور من دم القرابين؟ استفق
لعله الناموس: ها ذي قار تلقي النار
لا لم تحترق
ناموسك الخفي (لو تظهره) يسفّه الشرور
يزدري ضلالهم [3].

---

١ عمر، عبد الرحيم، (١٩٨٩)، الأعمال الكاملة، أغاني الرحيل السابع، منشورات مكتبة عمان، ص ٣٨٢.
٢ دحبور، أحمد (١٩٨٣). الأعمال الشعرية، حكاية الولد الفلسطيني، دار العودة، بيروت، ص ١٥٠.
٣ دحبور، حكاية الولد الفلسطيني، مصدر سابق، ص ١٥٢.

النساء

مع أنه يمكن إدراجها ضمن شخصيات المحور السابق إلا أنني فضلت إفراد النساء الجاهليات في محور مستقل، و قد قام كثير من الشعراء المعاصرين بتوظيف رموز و شخصيات النساء الجاهليات اللواتي ذكرهن الشعراء في قصائدهم كخولة عند طرفة، و فاطمة عند امرئ القيس، و عبلة عند عنترة العبسي، وغيرهن توظيفا هامشيا طغى عليه حضور الرجل الجاهلي، إلا ما خلا من بعض النماذج التي طرقها الشاعر المعاصر عن وعي مسبق نعرض تاليا لأشهرها.

الخنساء

لا مشاحة في إدراج هذه الشخصية في هذا المقام، ذلك أن كثيرا من الشعراء كان يعي تماما أنها من المخضرمين، و أن استدعاءه لها سيكون مقتصرا على الفترة الجاهلية من حياتها و شعرها، و اشتهرت الخنساء بكثرة مراثيها و أحزانها الشديدة على أخويها صخر و معاوية، فغدت رمزا للحزن و البكاء و تحولت مراثيها إلى نغمة حزن استطاعت أن تمتد من الجاهلية إلى العصر الحاضر دون أن تفقد شيئا من تأثيرها في النفوس.

و من الشعراء الذين التفتوا للإمكانيات التوظيفية لهذه الشخصية ممدوح عدوان، فعمد لاستدعائها في نص له عبر فيه عن رفضه و استيائه ممن يحاول دفعه لنسيان قتلاه و موتاه في تعريض موفق و رافض لأي دعوة لتناسي أو تجاهل القتلى و الشهداء من هذه الأمة، فيقول:

يذكرني غروب الشمس بالقتلى
بمن من ليلنا انطفأوا
و تجثم فوق أعيننا وحوش الليل
تأبى الشمس أن تأتي مع الريح
فيغرق في الظلام المر شيطان بتسبيح
و يجهش حولنا فوج التماسيح
يدوم بكاؤهم جيلا
ولولا كثرة الباكين حولي
ما تعرت نسوة الفاتحين ضحى
و لا عشنا بلا شمس
و لا جاء الرجال في أثواب نسوتهم

لينسوني صدى ميتي
يكر الدهر لا يأتي لنا بغد
فبعد اليوم لا يأتي سوى الأمس
سأذكر ما حييت جدار قبر
لم يخلف نخوة الفرسان في نفس

لقد نجح عدوان في التعبير عن الفكرة التي يحملها عبر شخصية الخنساء بصورة فنية متكاملة مستفيدا من إمكانيات هذه الشخصية حياة وشعرا، ووصل حدا رأى فيه الرجال ترتدي ثياب نسائها و تحاول دفع الخنساء لنسيان ميّتها مستحضرا لمضمون بعض الأبيات التي قالتها الخنساء في رثاء أخيها صخر كتلك التي تقول فيها:

يؤرقنـــي التـــذكر حين أمسيف	أصبـــح قـــد بليتُ بفرط نكسـي
على صـــخر و أيّ فتـــى كصخر	ليـــوم كريهـــة وطعـــان حلـــس
يـــذكرني طلـــوع الشمس صخر	او أذكـــره لكـــل غروب شمس
ولـــولا كثرة البـــاكين حولي	علـــى إخوانهـــم لقتلت نفسي
فـــلا و الله لا أنســـاك حتـــى	أفـــارق مهجتـــي و يشـــق رمسي[1]

ليلى العفيفة

و اسمها: ليلى بنت لكيز بن مرة بن أسد، من ربيعة بن نزار [2]، و هي من الشخصيات الجاهلية التي جذبت الشعراء المعاصرين لتوظيفها لاسيما في موقف الاستغاثة و الاستنجاد الذي حرّك ذات المشاعر في مواقف مشابه عاشها الشاعر المعاصر، فغدت ليلى رمزا للمرأة العربية الحرة الواقعة تحت ذل الأسر، و الصارخة المستغيثة، التي إن وجدت من ينجدها – ابن عمها البراق – في الجاهلية، فإنها لا تجد من ينقذها في هذا الزمن.

و لعل أكثر ما جذب الشعراء المعاصرين لها ذلك الشعر الذي استغاثت به من أسرها بابن عمها البراق حين قالت:

---

١ ديوان الخنساء، تحقيق: كرم البستاني، ط٢، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٢، ص ١١٨-١٢٠.

٢ انظر ترجمتها: شعراء النصرانية، لويس شيخو، ص ١٤٨، شواعر الجاهلية، ص ٢٩٥، الأعلام، ج٥، ص ٢٤٩.

ليـــت للبـــراق عينـــا فترى   مـــا أقاســـي مـــن بلاء وعنا
عـــذبت أختكـــم يا ويلكم   بعـــذاب النكـــر صبحا ومسا[1]

و نجد هذا المعنى حاضرا في وعي الشاعر عبد الله الشحام في نص له بعنوان " إلى والدي بمناسبة موته رحمه الله " في محاولة منه للتعبير الخاص عن طقوس الحزن و الأسى التي عاشها و من معه في فقد أبيه، فيقول:

... و لنذكر الفقيد
في أول طلوعنا الجبل
محملين بالبضاعة و المال والذهب
قالت الفتاة: عذبت أختكم يا ويلكم
فلنذكر الفقيد[2]

و تبدو تجربة استدعاء ليلى العفيفة أعمق و أنضج عند الشاعرة فدوى طوقان التي لاحظت تشابها في التجربة الخاصة مع تجربة ليلى في نص لها يأتي الحديث عنه في الفصل التالي من الدراسة تقول فيه:

ليت للبراق عينا
آه يا ذل الإسار
حنظلا صرت، مذاقي قاتل
حقدي رهيب.. موغل حتى القرار
صخرة قلبي و كبريت و فورة نار[3]
أهيمة أم تأبط شرا

و مع أن الغالب على الشعراء المعاصرين استدعاء الصعاليك والاكتفاء بإشراك الرموز النسائية المتصلة بهم بشكل جزئي أو هامشي، فإن هناك من الشعراء من اهتم بهنّ في الإطار

---

١ شيخو، لويس (١٩٦٧)، شعراء النصرانية قبل الإسلام، ط٣، دار المشرق، بيروت، ص١٤٩.
٢ الشحام، عبد الله (١٩٧٦)، تهاليل للمجيء الثاني، ط ١، عمان، ص٢٤.
٣ طوقان، الأعمال الكاملة، الليل والفرسان، ص ٥٢١.

العام لتوظيف الصعاليك، و اختلفت الدلالات من شاعر لآخر لعدم وضوح الدلالة التراثية لبعض تلك الرموز.

وهذا دافع لاختيار أميمة الفهميّة – أم تأبط شرا – كنموذج لهذا التوظيف، ففي نص لعلي فودة سبق ذكر جزء منه نجد أن التحولات المعاصرة هي التي جعلت الشاعر يستدعي رمز أميمة، إذ إن عروة بن الورد الذي كان يقوم على أمور الصعاليك لم يعد قادرا على أن يقدم لهم شيئا، و يلجأ إلى أم تأبط شرا ليستجدي منها الطعام له و للصعاليك، محاولا من هذا الافتراق في الحقيقة التراثية أن يغمز بالرجل / القائد العربي المعاصر الذي غدا عاجزا لحد استجداء العون من النساء، يقول فودة في ذاك النص:

أميمة
إنا جياع يا أميمة، فأعطنا
مما أعطاك الله..
هاتي لو فتات الخبز
لو بعض العظام.[1]

يبدو أن المقصود بالصعاليك في النص السابق هم أبناء فلسطين / العربي المكلوم، و لا يبدو أن هناك غموضا بهذا التأويل، حتى يطالع المتلقي رمز "أميمة" الذي يثير سؤالا عن حقيقة الرمز، فمن هي أميمة في الدلالة التراثية؟ و ما دلالتها في التجربة المعاصرة؟ إن دلالة " أميمة " التراثية غير محددة أو متفق عليها في الوعي المشترك بين الشاعر والمتلقي، و هذا الغموض انتقل إلى تحديد المدلول المعاصر لأميمة التي يخاطبها الشاعر في النص السابق التي أظنها الدول العربية الغنية التي تخلت عن واجبها تجاه القضية الفلسطينية، و لا تقدم لأبناء فلسطين حتى الفتات.

عبلة ابنة عم عنترة

وهذا نموذج آخر لاستدعاء المرأة مع أن المتعارف عليه في نمط الاستدعاء هذا أن ترافق الشخصية الرمز الذي ارتبطت به كما سبق بيانه في الحديث عن أميمة أم تأبط شرا، و تبقى الإشكالية الكبرى في التعامل مع هذه الشخصيات في القدرة على تحديد الدلالة التراثية و الدلالة المعاصرة لتحديد القاسم المشترك بينهما و الدافع للتوظيفي، و يعود الأمر للشاعر في محاولة تفسير الدلالة الجديدة لتلك الشخصية.

---

١ فودة، علي. الأعمال الشعرية، الصعاليك يجوبون الشوارع، ص ٤٦٤.

و في نص بعنوان " كوابيس الليل و النهار " للشاعرة فدوى طوقان تراها تقوم باستدعاء شخصية عبلة و ترمز بها لفلسطين المحتلة / الأم الفلسطينية و تستدعي عنترة و ترمز به للفلسطيني الثائر على الاحتلال و تجري حوارا بين العاشق (عنترة / الفلسطيني)، و المعشوقة (عبلة / فلسطين)، تقول في جزء منه:

الجند.. الجند أظل أدور.. أدور.. أدور
عنترة العبسي ينادي من خلف السور
ـ يا عبل تزوجك الغرباء و إني العاشق
ـ لا ترفع صوتك يا عنترة ويلي.. ويلي
ـ أنا ابن العم و عرق العين
ـ يا ويلي.. عنترة تختبئ في أجفاني:
يسمعك الجند، يراك الجند
ـ يا عبل دعيني أطعم من زيتون العينين دعيني
لا تقصيني عن زيتونك لا تقصيني
ـ طرقات الجند على بابي ويلي ويلي
ـ يا عبلة يا سيدة الحزن خذي زهرة قلبي الحمراء
ـ الجند على بابي و يلاه
خبئ رأسك..
خبئ صوتك
ـ و بنو عبس طعنوا ظهري
في ليلة غدر ظلماء[1]

لا يخفى على المتأمل في النص السابق أن عنترة رمز للمقاوم الذي يريد أن يقدم روحه لتحرير وطنه (فلسطين)، وعبلة ترمز للوطن / المرأة الفلسطينية التي تحرص و تخاف على عنترة / المقاوم من الأعداء، مع الإشارة لموقف بني عبس / الأخوة والأهل الذين طعنوا المقاومة في ظهرها و غدروها عوضا عن أن ينصروها.

---

١ طوقان، الأعمال الكاملة، ص ٥٨٢.

المبحث الثاني: توظيف الدلالات الجاهلية

شكلت الجاهلية بمختلف أبعادها جزءا مهما وأصيلا من مكونات الهوية العربية، و الجاهلية التي نقصدها هي تلك الفترة من تاريخ العرب بكل ما فيها من أبعاد وأنماط مختلفة، مشكّلة باجتماعها انعكاسا لتلك الصورة التي رسمتها الكتب و المصنفات التي نقلت لنا صورة الحياة قبل الإسلام بأدق تفاصيلها، وأخبارها.

إن محاولة الكشف عن العلاقة بين الدال والمدلول عند التلفظ بمصطلح الجاهلية هو المقصد الذي تسعى الدراسة لكشفه من خلال استقراء دلالات المصطلح كما عبرت عنه النصوص الشعرية المعاصرة، وتشمل بشكل تقريبي كل ما يتصل بالحياة الجاهلية، فيمكن أن تتجسد في الانطباع العام للعادات و التقاليد الجاهلية والأنماط الاجتماعية المتصلة بها، وقد تكون انعكاسا للحياة الدينية بشتى أشكالها، أو قد نراها في صورة أخرى تمثل الطابع البيئي العام الذي هو الصحراء بمختلف مكوناتها وعناصرها الساكنة والمتحركة.

تعتبر عملية رصد الدلالات الجاهلية في الشعر المعاصر حسب التصور السابق أمرا متشعبا ويحتاج لمزيد من التخصيص والدراسة المتعمقة، ولما كان الغرض من الدراسة بيان إمكانيات الانتفاع بالموروث الجاهلي في الشعر المعاصر يبدو أن التعامل المقبول مع هذا المحور من الفصل يمكن أن يحقق الغرض منه باختيار أبرز النماذج التي تبين هذا النمط من التوظيف، فوقع الاختيار على نماذج من الدلالات التالية:

١. الدلالات الاجتماعية
٢. الدلالات البيئية
٣. الدلالات الدينية

أولا: الدلالات الاجتماعية

حظي المجتمع الجاهلي باهتمام كبير من النقاد والدارسين، وازداد هذا الاهتمام مع التغيرات الاجتماعية التي طالت الحياة الجاهلية بمقدم الإسلام وموجة الفتوحات التي نجم عنها تمازج حضاري واسع النطاق فتشكلت ثنائية ضدية من الحياة الجاهلية والحياة الإسلامية، وكانت النظرة المنبثقة عنها للجاهلية نظرة سلبية، تحولت معها إلى عنوان للقيم والأخلاق والعادات والتقاليد المرفوضة والمضادة للتقدم الحضاري والرقي الاجتماعي بما فيها من شرور ومفاسد وظلم وتناحر.

واشتهرت الحياة الاجتماعية الجاهلية بطابعها القبلي وبما تحمله من مضامين وأفكار أبرزها طابع العصبية القبلية و مفاهيم الولاء و الانتماء التي شدّت إليها كثيرا من الشعراء المعاصرين فكانت القبيلة أبرز الدلالات الاجتماعية التي وظفها الشاعر المعاصر.

١ - القبيلة

استحوذت فكرة المنظومة القبلية على جلّ اهتمام الدارسين، وشكلت بعاداتها وتقاليدها ونظامها المتّبع سياسيا واجتماعيا واقتصاديا أصدق صورة للحياة الجاهلية التي بنيت أصلا على مجموعة من الوحدات التي تسمى القبيلة، وأعطى الشاعر المعاصر القبيلة أهمية كبيرة ومساحة واسعة في نصوص للتعبير عن المضامين الاجتماعية التي يحملها، ولعل كثيرا منها ارتبط بالصعاليك الذين سبق الحديث عنهم، وتباينت مواقف الشعراء من القبيلة وتعددت الرموز والدلالات، و من أشهرها اعتبار القبيلة كنظام رمزا للفساد والقسوة والظلم الاجتماعي باعتبار السيادة فيه قائمة على سيطرة العنصر الذكوري و تهميش تام للمرأة و هضم حقوقها، ومعادلا للأنظمة الجائرة المستبدة.

وحملت القبيلة دلالات خاصة ارتبطت بالبعد العاطفي للشاعر الذي رأى في القبيلة عدوا للعاشق المحب، وآسرا للعواطف، الأمر الذي دفعه لتوجيه الدعوة –خاصة للمرأة – للخروج على تعاليمها والتمرد على تقاليدها وأعرافها المتخلفة المناقضة للتقدم الحضاري.

هذه الدلالات السابقة نرى بعضا منها حاضرا عند علي الفزاع الذي يخاطب محبوبته في نص له بعنوان (في انتظار فرس العيب) محرضا إيّاها للخروج على القبيلة وتعاليمها، لتصبح كريمة سخية في الحب دونما خوف من القبيلة التي لا تتقن إلا الحجْر على العواطف، يقول في تحريضه:

أريدك جامحة
وأصيلة
تمرين فوق الحواجز
فوق الحدود
وفوق عنان القبيلة
و كالغيث كوني ولودا
و كوني سخية[1]

وإذا كان الشاعر في النص السابق هو الذي يدعو المرأة للتخلي عن الخوف من القبيلة والخروج على سلطتها، فإننا نرى المرأة عند مازن شديد هي التي تدعو محبوبها للتخلي عن الخوف من القبيلة، وعدم التواني والتردد في الهوى ؛لأنها وصلت في الحب حدا لن تتحرج بعده من إعلان حبها وتحدي التعاليم و العادات القبلية، يقول:

تعال
سأكتب لك الصحراء وألقنك
النخيل...
نخلة نخلة
وأنتَ
تغني لي الحقول
وتكتب لي الينابيع..
نبعا نبعا
وأعلن أمام مضارب القوم

١ الفزاع، علي. (١٩٩٦)، الأعمال الكاملة، نبوءة الليل الأخير، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ص ٢٤٥-٢٤٦.

أمام القبيلة كلها
اسمك وصوتك وملامحك
وأرفع عاليا غرّتك
فهل تأتي؟؟
تعال..![1]

أما الشاعر نزار قباني فإن له موقفا من القبيلة يمكن أن نصفه بالعدائي، و هذا الموقف يبرز في كثير من نصوصه، حتى غدت الصورة العامة للقبيلة عنده صورة قاتمة، و نوعا من العار و الاتهام بالنقصان، و يعتبرها رمزا للتخلف و الارتداد عن الحضارة و طورا من أطوار العصور المظلمة كما يقول في قصيدته المطولة " بلقيس ":

أين السموأل؟
و المهلهل؟
و الغطاريف الأوائل؟
قبائل أكلت قبائل
....

و أقول: إن حكاية الإشعاع أسخف نكتة قيلت
فنحن قبيلة بين القبائل
هذا هو التاريخ يا بلقيس
كيف يفرق الإنسان
ما بين الحدائق و المزابل؟[2]

---

١ شديد، مازن. (٢٠٠٥)، أساور و خواتم، أنا الغجرية أناديك، عمان، ص ٢٠٩.

٢ قباني، نزار (١٩٨٢)، بلقيس، ط١، منشورات نزار قباني، بيروت، ص ١٠+٦.

و لا يكتفي بازدراء القبيلة و الغمز بها، بل ينال من الجاهلية ككل، يقول:

ها نحن يا بلقيس
ندخل مرّة أخرى لعصر الجاهلية
ها نحن ندخل في التوحش
و التخلف و البشاعة و الوضاعة
ندخل مرة أخرى.. عصور البربرية[1]

هنا نسأل عن علاقة القبيلة و دلالاتها السلبية بالحالة القائمة التي يعبر عنها الشاعر، ليتبين لنا أن هاجس نزار قباني في النص السابق هو بيان الصفات القبلية السلبية و الهمجية السائدة في الدولة المعاصرة، فحين تتحول الدولة إلى قبيلة و تمارس هذه الدول تجاه بعضها ما كانت تمارسه القبائل الجاهلية من عداوة و سطوة فإن الإنسان المعاصر يدخل مرحلة التخلف و الجهل من جديد.

و يقول في نص بعنوان " التنقيب عن الحب " يرسم فيه صورة بشعة للمجتمع القَبلي:

في الأربعينات
كان الجاهليون قانعين بجاهليتهمْ
و ذكور القبيلة قانعين بذكورتهم
أما نساء القبيلة
فكنّ يُحلَبنَ مع النوقْ
و يسحقن بالمهباج مع البن[2]

و من الدلالات الاجتماعية الجاهلية التي وظفها الشاعر المعاصر: (المكان الجاهلي)، و رغم تعدد الأماكن الجاهلية وتردد أسمائها في نصوص الشعر الجاهلي إلا أن الشاعر المعاصر قد خصّ بالتوظيف تلك الأماكن التي كانت تشكل محورا اجتماعيا هاما لدى العربي الجاهلي و محطة لعدد من الوقائع الاجتماعية التي كان لها شأن كبير، و من نماذجها:

---

١ المصدر السابق، ص ١٥.

٢ قباني، نزار (١٩٩٦)، تنويعات نزارية على مقام العشق، ط١، منشورات نزار قباني، بيروت، ص ١٨٠.

٢- سوق عكاظ

من أعظم أسواق العرب في الجاهلية، و كان أقرب ما يكون للمنتدى الاقتصادي والثقافي و الاجتماعي في ذاك الزمان، يقصده البعيد و القريب، فيلتقي الشعراء و الخطباء و الشرفاء و غيرهم، يتبادلون الخطب و الأشعار و الأخبار، ويشهدو منافع لهم، و لعل اهتمام الشاعر المعاصر بهذا المظهر الاجتماعي نابع من ارتباطه بكبار الشعراء وفحولهم.

و اختلفت دلالات استحضار هذا الرمز من شاعر إلى آخر ما بين توظيف مواز لصورته التاريخية المشرقة و آخر مضاد، و منهم الشاعر ممدوح عدوان الذي استدعى من سوق عكاظ صورة البيع و الشراء للعبيد، فرأى في الشعوب الصامتة الخاضعة لاستبداد بعض الحكام الذين ينظرون للشعوب على أنها أنعام تباع وتشترى كما كانت الإبل و النوق تباع في سوق عكاظ لبيان مدى المجاهرة باستباحة أولئك الحكام لشعوبهم، و إصراره في الوقت ذاته على رفض ما سبق و الدعوة للتغيير بالقوة و التضحية، يقول:

يا أيها الأهل الذين يعبثون عكاظ
يلزمني شهيد
يا أيها الأهل الذين تزاحموا في السوق
ساقهم الولاة كما تساق النوق
حولهم دعاة الأمر جوفا صارخين
كما يصيح البوق
يلزمني شهيد[1]

أما المصري أحمد سويلم فإنه يعمد لرسم صورة للسوق يبرز فيها ما كان يجري فيه من لقاء للمحبين، وشعراء يبدعون، و ثارات تزول أو تثور، و في خضم هذا التمازج الحركي و الصوتي يطلق الشاعر دعوة للصمت، فزمان الحداء والشعر قد ولى و لم يعد لنا إلا أن نستذكر الماضي و نبكي عليه، يقول في نص بعنوان " سوق عكاظ ":

---

١ عدوان، ممدوح (١٩٩٢)، أبدا إلى المنافي، ط١، دار الملتقى للنشر، قبرص، ص ٦١.

أجل الآن هذا الحداء
تتوخى القوافل أن تتلكأ في الظل
حتى يتم لقاء المحبين
حتى أرى الشعراء يميلون نحو القباب
قبيل الرحيل..
أجل الآن هذا النداء العليل
إنها السوق تنفضُ.. هل من سبيل
و القصائد تنزف أحرفها من التلول
و ثأر جديد يثور..
و ثأر قديم يزول..
أجل الآن هذا الصراخ..
إنها السوق مهد الحكايات
تعصف حينا بفرسانها الفاتحين
وحينا تفاخر بالقاعدين
و لا شيء يبقى سوى دمعات الصغار
بنا. نبك ذكرى الديار [1]

ثانيا: الدلالات البيئية

لم يكن اهتمام الشاعر المعاصر بالبيئة الجاهلية يقل شأنا عن اهتمامه بالمجتمع الجاهلي نظرا لذلك التقارب والتداخل الحيوي بين المجتمع والبيئة بشكل عام، وما ذكرت البيئة الجاهلية إلا واستدعى ذكرها حضور الصحراء التي برزت بصفات البساطة والقسوة، وأصبحت رمزا دلاليا للمشاق والصعاب التي يعيشها الإنسان.

الصحراء

تكاد الصورة العامة للبيئة الجاهلية تكون متقاربة في مخيلة الشعراء المعاصرين، و فيها نرى الصحراء ماثلة برمالها وقفارها و وهادها، و وحوشها وضواريها، وتسمع أصوات الرهبة و القسوة تتردد في جنباتها، وتتداعى في الذهن رحلة الإنسان للمجهول في حر النهار و برد الليل.

---

١ سويلم، الأعمال الشعرية، قراءة في كتاب الليل، سوق عكاظ، مصدر سابق، ص ١١٨ -١١٩.

ومن الشعراء الذين أفاضوا في استدعاء البيئة الجاهلية وعلى الخصوص البيئة الصحراوية الشاعر سميح القاسم في ديوانه الذي أسماه (في سربية الصحراء) الذي اتخذ منه وسيلة للتعبير عن مشاعر الغضب والقسوة، و الإحساس بالتشرد والخواء الذي اعترى نفسه في رحلة الشاعر الشاقة بحثا عن الحرية، يقول في مقطع من السربية:

صحراء!
تحت ذراع الضراعة
وما من "غفار"
وما من " قضاعة"
صحراء!
هل تمنحين الصدى صخرة؟
وهل توصدين المدى مرّة؟
هل تنعمين عليّ بقرن غزال؟[1]

و تتكرر ذات الصورة لكن بازدياد في التعبير عن الألم والمعاناة عند الشاعر علي الجندي عبر رحلة الذكريات والتداعيات التي تصل بالشاعر إلى نهاية مفجعة، يقول:

ومرّت ذكريات البيد في بالي
عزيف رمالها يدمي قوافي دمعي الغالي
و... مرت،
كانت الكثبان فحمية
و كان الجوع في أحداقها غولا
و كنت أسبح في مجرى الوهاد
أفيق من أشواقي النكباء مقتولا[2]

---

١ القاسم، سميح (١٩٨٥)، في سربية الصحراء، ط١، دار الجليل للنشر، عمان، ص ١٩.

٢ الجندي، علي، طرفة في مدار السرطان، ص ١١.

ثالثا: الدلالات الدينية

كان التحول الذي طال الجاهلية بمقدم الإسلام تحولا تاما وكليا لأن الرسالة المحمدية جاءت لتخرج الناس من الظلمات إلى النور، وهذا المطلب انتقضت به المعبودات الوثنية والأصنام الجاهلية، واندثرت به المعتقدات الدينية الفاسدة، وكانت دعوة الإسلام للسمو بالعقل البشري واحترامه أساسا ومطلبا لكل صاحب عقل وفكر. فنظر الشعراء إلى كل ما من شأنه الاستخفاف بالعقول والتراجع من النور إلى الظلمات عودة صريحة للجاهلية وانقلابا عن الحق إلى الباطل.

وتعددت الدلالات الدينية الجاهلية التي وظفها الشاعر المعاصر في نصوصه، وكانت متقاربة لحد كبير، ولعل من أشهرها وأوسعها على الإطلاق "الأصنام"، بل إن بعض الشعراء خصّ أصناما بعينها بالاستدعاء والتوظيف.

١- الأصنام

تعددت أصنام الجاهلية وتعددت أسماؤها، وتوحدت نظرة الشاعر المعاصر لها فجعل منها رمزا لعصور الظلام والقسوة، واعتبرها تراجعا عن الحق والعدل، وعودة للظلم والباطل، ورأى الشاعر المعاصر في السلطة المطلقة لبعض الفئات و الحكام، والطاعة العمياء من قبل الشعوب لهم عودة لحياة الاستعباد والظلم. وهذا التحول يبرره الشاعر محمد علي شمس الدين بأن أحد الأصنام اختفى في الظلام في عام الفتح وبقى يتكاثر في الخفاء، ثم عادت الأصنام للظهور، يقول:

أبصرت عليا
يحمل سيفا بتّارا
أطول من سيفين
ويفتح باب الكعبة
ما من صنم
إلا وتأوه من شدة خشيته
ما من وثن
إلا وأشار إلى صاحبه
يسأل: ماذا نفعل ؟
إلا صنم ملموم

في زاوية سوداء و منسية
اخفى عن سيف عليّ
رأس الحرية
و مضى يتناسل في الظلمات
كما يتناسل ابن الإنسان
كانت (في ما أحسب)
تعجبه صفة الشيطان[1]

و تختلف الصورة عند سميح القاسم الذي يفضل أن يعالج الأمر بطريقته الخاصة، فالظلم والباطل الذي يسود قد لا يرفعه إلا ظلم مثله وقسوة أشد منه، ولا يرتضي أن يصبح عابدا وعبدا مستسلما لأصنام العصر، لأنه ندّ لها ولا يقل شأنا عنها، فالشر لا يحارب إلا بالشر في هذا الزمان و الظفر حليف لكل فاتك متأصل في البطش، يقول:

أنا سليل اللات
أبي الإله بعل
عَمدتُ في النيل و الأردن و الفرات
أنا سليل اللات
أمشي وخلفي الشمس
إلى رحاب القدس
أمشي و ظلي الليل[2]

و نرى الدلالة واضحة ومباشرة أكثر عند علي الجندي في رسم مشهد لواقع العلاقة بين بعض الحكام والمحكومين، و القائمة على الخوف والرهبة و الاستعباد، كما يعبر عنها في النص الذي يقول فيه:

و أنتمو على بساط الخوف راكعين ساجدين
بجلد كم ريح كريهة من مقابر البلد

---

١ شمس الدين، محمد علي، منازل الترد، ط١، الانتشار العربي، ص ٧١-٧٢.

٢ القاسم، سميح، (١٩٨٦)، ط١، شخص غير مرغوب فيه، دار الجيل للنشر، عمان، ص ٩٩.

أنوفكم تنقرها البغاث دون أن يثور أيكم، يردّ،
تلطمكم على الأقفية المرفوعة المراوح الحريز
و أنتمو في سجدة دائمة و ليس من يثور!
امامكم يقوم (هبل) الكبير
وراء كم وليده الصغير
و (اللات و العزى) على كل مفارق الدروب
رؤوسكم، عيونكم، شاخصة أحداقها
في ذلة القبور![1]

يذكر الشاعر في نصه بعض أصنام العرب المشهورة " كهبل " و " اللات" و "العزى" التي عادت من جديد لتنتصب في الطرقات و الدروب و تجدد عصور العبودية.

٢- الأنصاب

هي: حجارة كانت حول الكعبة تنصب فيهلّ عليها و يذبح لغير الله تعالى، من الدلالات الجاهلية التي وظفها الشاعر المعاصر، و جعلها رمزا للدماء التي تهدر بالباطل، كتلك التي كانت تراق في الجاهلية، وكان الدافع لاستحضار هذا الرمز مجموعة العوامل والأوضاع المأساوية التي مر بها العديد من الأقطار العربية. و نرى الأنصاب عند الشاعر محمود درويش تنتشر على هيئة أشجار في الطرقات، ولعله أيضا يعرِّض بالتماثيل والنصب التي تنتشر في كثير من المدن العربية لبعض القادة و الحكام الذين تسيطر فئة منهم على جل تفاصيل حياة هذه الشعوب، يقول:

أغنية مكررة هو النسيان، أغنية
تطارد ربة البيت احتفاء بالمناسبة
السيدة في السرير و غرفة الفيديو
و في لونها الخاوي مطبخها
أنصاب هو النسيان..
أنصاب على الطرقات
تأخذ هيئة الشجر البرونزي
المرصع المدائح و الصقور[2]

---

١ الجندي، طرفة في مدار السرطان، ص ٦٠.

٢ درويش، محمود، (٢٠٠٤)، الأعمال الجديدة، لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس للكتب والنشر، ص ٧٣-٧٤.

أما عند خالد محادين فإن الأنصاب جزء من التاريخ و التراث الذي مل الشاعر من استذكار وقائعه و أيامه، وهو الذي يعيش اليوم واقع الانهزام، يقول:

سئمت قراءة التاريخ يا أحباب كم أسأم
و كم أبكي و كم أندم
و من قهري
أقلب صفحة التاريخ و الأنصاب و القبر
و أجثو مثلما يجثو على الأعتاب مهزوم
و أهتف من أساي المر، من يبعث و لو " خولة" ؟
فما عادت تخدرني أحاديث الجولة.[1]

لا يمكن أن نقف على دلالات الجاهلية في صفحات معدودة، إلا أن الهدف الذي سعت له الدراسة تمثل في بيان جوانب انتفاع الشاعر المعاصر بتوظيف الدلالات الجاهلية في نصوصه الشعرية.

---

١ محادين، خالد (١٩٩٠)، الأعمال الشعرية، المؤسسة الصحفية للنشر «الرأي»، عمان، ص ٦٠.

المبحث الثالث: توظيف السير و الأيام الجاهلية

وجد الشاعر المعاصر نفسه في منتصف القرن الماضي أمام تحديات وهموم تتجاوز البعد الفردي والخصوصية القطرية، وتدفعه لاتخاذ موقف شمولي عام من قضايا الأمة، وبرز الصراع العربي – الإسرائيلي كأولوية مطلقة وهَمّ مقدّم، وفي ظل التخاذل والانكسار وحالة الضعف العربي العامة حاول الشاعر المعاصر استلهام التراث وسير الأبطال، والأمجاد الماضية في محاولة تعزية ومواساة للواقع الأليم من جهة، و لاستنهاض و تحفيز العزائم والهمم من جهة أخرى.

وكان للموروث الجاهلي ضمن هذا المحور نصيبه من التوظيف والاستدعاء إذ تنبه الشاعر المعاصر للإمكانيات والقدرات التعبيرية المتوافرة في هذا الموروث عبر وعيه التام بالمواقف المتشابهة و التجارب المشتركة فعمد إلى إعادة صياغة السيّر والأيام الجاهلية بما يتناسب وخصوصية الواقع المعاصر.

إلا أن السيّر والأيام الجاهلية كانت محدودة وضيقة، وتفاصيلها قليلة نسبيا، وهذا ما يبرر حالة التشابه البالغ حد التكرار في توظيف هذا النمط من الموروث، فنجد على سبيل المثال سيرة عنترة بن شداد فارس بني عبس تتكرر بشكل واسع يمكن أن نقول معه إن الغالبية العظمى من الشعراء الذين استخدموا تقنية التوظيف قاموا باستدعاء هذا الرمز، ولعل في حرب البسوس وسيرة المهلهل تكرارا أكبر وأوسع، وهذه نظرة في أبرز السير والأيام التي كثر توظيفها في الشعر المعاصر على النحو التالي:

أولا: السيَر: عنترة بن شداد
: سيف بن ذي يزن
: الزباء

ثانيا: الأيام: البسوس
: ذي قار
: سيرة عنترة بن شداد

سبق الحديث عن عنترة ضمن توظيف الشخصيات الجاهلية في المحور الذي خُصّ به أصحاب المعلقات، إلا أن هذا لا يمنع من عرض سيرته كبطل شعبي (فارس، وشاعر، وعاشق) وجد في تفاصيل سيرته ما جعلها تتناقل من جيل إلي جيل بزيادة أضفت مبالغة إلى بعض تفاصيل الفعل البطولي، وهذا دافع لإعادة النظر في الدلالات الرمزية التي حملتها شخصية عنترة كما سبق بيانه.

ونجد سيرة عنترة مختزلة في نص للشاعر المصري فاروق شوشة، حاول فيه أن يبرز أهم جوانب هذه السيرة، مع كشف لأبرز القضايا المؤرقة والمحطات الهامة عند عنترة، فلجأ الشاعر إلى تقنية القناع للحديث بلسان عنترة العبسي الذي تظهر قضيته المركزية من باب شديد الأهمية ومطلب عظيم هو الحرية، و نراه في النص يحاول فتح بابها بمفتاحه الخاص المتمثل في حبه لعبلة، هذا الحب الذي أصبح يشكل صراعا للتحرر والدخول في طور جديد من أطوار الحياة يقول:

" فداء وجه عبلتي يهون كل شيء"
فداء ثغرها الباسم استدير للحتوف
مقبلا، معانقا
منطلقا من ذلة العيش، ومن رقّ السواد في الجبين
منتصرا على الفضاء، والمدى
منفردا... وتائها."[1]

وتظهر إشكاليتا اللون- الأسود / الأبيض - و صراع الحياة / الموت أمام عنترة لتصبح التضحية هي الوسيلة الوحيدة للفوز بالحياة والحرية والمحبوبة، و تتنامي العلاقة بين عنترة العبد

---

١ شوشة، فاروق، (١٩٨٥)، الأعمال الكاملة، العيون المحترقة، ج، المطبعة العالمية، القاهرة، ص٢٤٧.

وحبه لعبلة الذي ينازعه فيه حب ثانٍ للحرية، فلا يجد خلاصا لذلك إلا بأن يتوحد الحبان في حب واحد، يقول:

يا عبل... يا حريتي
يا أملا رفّ ودار واستدار في خفوق مهجتي
هدهدته طفلا على مدارج الثرى
وحين شبّ
شبّتْ الحياة في عروق صبوتي..[1]

ولا تكتمل السيرة إلا بوقفة مع فعل البطولة الذي يمارسه البطل، ويتحول عنترة إلى رمز للصمود والتحدي، وهو مطالب بالتضحية من أجل الحرية و من أجل المظلومين والعشاق، وتتنامى صورة البطل حتى يصبح بطلا لجميع العرب وأملا للضعفاء في استبدال النور بالظلام و تحقيق الحلم بالحياة، يقول:

تلقين في صحراء عمري واحة الأمان والسلام
تباركين في خطاي وقفة الصمود والإصرار والتحدي
وعنفوان ثورة العبيد حين يحلم العبيد بالحياة
ويسقطون دولة القيود والسلاسل
يدعون: ويلك عنترة القدّام.. كن لنا
لعبلة المنى، لعبس، للعرب
لكل مظلوم مطارد يقتاته الحمام والظلام![2]

سيرة سيف بن ذي يزن

لعل البعض يرى في سيرة ابن ذي يزن جانبا يدخلها في باب الأسطورة، إلا أن التعامل معها في السيرة أمر مقبول ومعقول إذا ما استذكرنا الزيادات والمبالغات التي كانت تعلق وتتراكم على سير الأبطال إلى أن تصل بهم حد الخروج عن الصفات والطباع البشرية إلى مكانه باهرة تفوق الواقع في أحيان كثيرة.

---

١ شوشة، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص ٢٤٨.

٢ المصدر نفسه، ص ٢٤٩.

ويرى خالد الكركي في شخصية سيف بن ذي يزن رمزا تراثيا غنيا بأخباره التاريخية وسيرته الشعبية الغنية بالحكايات والأساطير، والتي تشكل جانبا كبيرا من مخزون الموروث التراثي الجاهلي في اليمن. وغنى هذا الرمز نابع من احتمالات تفسيره من غير موقع " فهو رمز من أراد تحرير وطنه، لكن لجأ إلى قوة خارجية ما لبث أن احتلت الوطن. لقد وقف بباب قيصر سبع سنين فأبى أن يتجده، فمضى إلى كسرى فوعده وأنفذ الوعد لابنه فدخل الفرس بدلا من الأحباش، أما القصة الشعبية فهي خلط بين الأخبار و ما تراكم من حكايات وهي غنية بالأساطير والشخوص [1]. و تطالعنا هذه السيرة عند شعراء عرب خارج نطاق الدراسة تستحق النظر فيها [2].

أما عند شعراء مصر والشام، فإن تجربة توظيف سيرة سيف بن ذي يزن كانت حاضرة بشكل متناثر عبر نمط التوظيف الإشاري البسيط كتلك الإشارات التي نجدها على سبيل المثال عند الشاعر نزار قباني، ولعل البعد الجغرافي بين مصر والشام مع اليمن هو الذي جعل الشاعر المعاصر ضمن حدود الدراسة يهتم بتقديم الموروث الأكثر ارتباطا ببيئته الجغرافية على سواه، يقول نزار قباني في نص له بعنوان " التنقيب عن الحب ":

في الأربعينيات
كان القمع العاطفي في ذروته...
فأبو زيد الهلالي
كان رقيبا على المطبوعات
وسيف بن ذي يزن

---

١ الكركي، توظيف الرموز التراثية، ص ٧٩.

٢ ارتبطت شخصية سيف بن ذي يزن بالشاعر اليمني الدكتور عبد العزيز المقالح أكثر من غيره من الشعراء الذين استخدموا تقنيات التوظيف التراثي في أشعارهم، ومع أنه خارج الحدود المكانية للشعراء الذين تشملهم الدراسة، إلا أن أهمية تجربته الشعرية مع هذه الشخصية تفرض ذكرها ولو على عَجَل، ذلك أنه " يخص سيف بن ذي يزن بديوانه " رسالة إلى سيف بن ذي يزن "، كما أنه جعل قصيدته " هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي عنوانا لديوان آخر، وله ديوان " عودة وضاح اليمن "، فكان سيف رمزا محوريا مرحليا هاما في مرحلة من مراحل حياة الشاعر يحدده بنفسه من ١٩٦١ إلى ١٩٧١، وظفه فيها للدلالة على اليمني الباحث عن الحياة، ويظهر ذلك جليا في الجزء التالي من الديوان " يوميات سيف بن ذي يزن " و" يميل المقالح في هذه اليوميات إلى أسطورة السيرة الشعبية عن سيف وأخته من أمه الجنية وخادمه الجنيّ ومحبوبته.

للمزيد: انظر: الكركي، ص ٨٠، ٨٦.

كان يستعمل سيفه في ذبح أي نهد
يخرج على طاعة أمير المؤمنين[1]

نجد في النص السابق أن الشاعر نزار يعمد إلى توظيف سيف بن ذي يزن بشكل مضاد لحقيقة السيرة المتناقلة، فهو يحوّل السيف السحري لسيف بن ذي يزن - الذي تقول السيرة أنه يعود لآصف خادم النبي سليمان عليه السلام - إلى أداة فاعلة في القتل و القمع، وحماية السلاطين الفاسدين، مع أن هذا السيف السحري نراه في سيرة ابن ذي يزن أداة للتحرر و الخلاص، وسبيلا للحرية.

الزباء

اهتم كثير من الشعراء المعاصرين بسيرة الملكة الزباء، التي تذكر كتب الأخبار أنها حين قتل والدها الملك على يد " جذيمة بن مالك الأبرش" احتالت للأخذ بثأر أبيها، وكتبت تعرض نفسها ومُلكها على جذيمة، ولما استشار جذيمة خاصته وجد الرفض و التحذير من قُصير بن سعد، إلا أنه لم يستمع لنصحه، وخرج للزباء التي أوقعت به وقتلته، فعمد قُصير إلى ابن أخت جذيمة عمرو بن عدي بن نصر يحثه على الأخذ بثأر خاله، واحتال له بأن جدع أنفه وأذنيه وجاء الزباء و أوهمها أنه هارب إليها من عمرو الذي لامه على مقتل خاله، واشتغل لها بتجارة أغراها بأرباحها العظيمة، ثم احتال بأن أدخل رجال عمرو بن عدي ضمن خوابي تجارة الزباء وكانت نهايتها بأن امتصت سما كان في خاتمها مفضلة الموت بيدها لا بيدِ عمرو [2]، وتفاصيل خبرها متعددة، ووجدت جاذبية عند الشعراء المعاصرين نظرا لكثرة الرموز و الدلالات التي حفلت بها ولعل أبرزها اعتبارها سيرة و رمزا للخداع و المراوغة والثأر، ورمزا للمرأة الداهية.

ومن الشعراء الذين وظفوا سيرة الزباء الشاعر المصري أحمد سويلم في نص استوحى عنوانه من دلالة الرمز الموظف وهو "خدعة"، يقول فيه:

يخرج عمرو
يطالب بالثأر...
يملأ جعبته بالجمر

---

١ قباني، تنويعات نزارية على مقام العشق، مصدر سابق، ص ١٢٧.
٢ الاغاني، ج١٥، ص ٢٥٠-٢٥٧.

وتراوده أحلام السُكْر
حين أوته الزباء بعينيها
رشت ضحكتها دفئا.. ورياحين
أدرك عمرو جريرته
طاف بعينيها.. يطلب صفحا
لكن الزباء
كانت سنبلة شاردة تصعد
في عزّي الصحراء
تخمد صيحات الثأر العربي..![1]

في النص السابق نجد الشاعر يوظف من السيرة الجانب الذي يخدع فيه عمرو الزباء التي يجعلها رمزا للثأر العربي المشروع لكن بالخداع يظهر من يحاول القضاء على فكرة الثأر العربي.

ونجد الزباء حاضرة في نص للشاعر المصري أمل دنقل ضمن مجموعة من الرموز الأخرى في نصه الشهير " البكاء بين زرقاء اليمامة " فرغم الحديث السابق عن الصورة الثنائية المركبة من رمز زرقاء اليمامة، ورمز عنترة العبسي إلا أن الشاعر الذي جعل عنترة رمزا للمواطن / الجندي العربي المقهور والمهزوم يضيف الخداع لهذا الرمز ليصبح عنترة هو المواطن / الجندي العربي المهزوم والمخدوع من قِبل السلطة الظالمة في خدعة لا تقل شأنا عن خدعة عمرو بن عدي التي وقعت بها الزباء، يقول:

" فها أنا على التراب سائل دمي
وهو ظمئ.. يطلب المزيدا
أسائل الصمت الذي يخنقني:
ما للجمال مشيها وئيدا..؟؟!
أجندلا يحملن أم حديدا؟
فمن ترى يصدّقني

---

1 سويلم، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ج1، ص 191.

أسائل الركّع و السجودا
أسائل القيودا
ما للجمال مشيها وئيدا؟!؟![1]

و يظهر في النص توظيف مضمون خبر الزباء ضمن الإطار العام الذي تشي به دلالة توظيف بيت الشعر الذي اشتهر أنه للزباء، وقال عنه صاحب الأغاني أنه منسوب، فقالت الزباء حين رأت قافلة قُصير الأخيرة:

ما للجمال مشيها وئيدا　　أجندلا يحملن أم حديدا
أم صرفانا باردا شديدا　　أم الرجال جثما قعودا[2]

أما أيام العرب في الجاهلية فقد كان لها حضور لا يقل أهمية عن سواها من الموروث الجاهلي، وجاءت الحروب والأيام العربية المعاصرة لتشكل مثيرا لدى الشاعر المعاصر لاستدعاء الحروب والأيام الجاهلية على سبيل المقارنة والمعارضة لخلق نوع من المفارقة اللاذعة بين المواقف والنتائج في كلا الزمنين.

البسوس

رمز الشؤم و القطيعة والتناحر بين الأهل والإخوان، وحرب امتدت سنين عديدة وطالت رحاها كثيرا من الأبطال و الفرسان، وأهدرت فيها دماء وأموال، وتعددت شخصياتها ورموزها، وتعددت الدلالات التي أسقطها الشاعر المعاصر على هذه الرموز.

فالحرب التي بدأت بقتل كليب ناقة البسوس المشؤومة، ثم طعن جساس لابن عمه وزوج أخته الملك، ووصايا كليب لأخيه الزير سالم بالثأر، حتى كانت النهاية موت جساس الذي يقال إنه أخر من قتل في الحرب التي دامت أربعين عاما بين الحيين تغلب وبكر، ولعل فكرة الثأر والانتقام هي أبرز الرموز والدلالات التي ارتبطت بهذه الحرب التي اختلفت نسبيا من شاعر لآخر و إن لم تفارق الفكرة المحورية السابقة.

١　دنقل، الأعمال الكاملة، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، ص ١٦٢-١٦٣.
٢　الأغاني، ج١٥، ص٢٥٦.

لقد أبدع الشاعر المصري أمل دنقل ديوانا شعريا حمل عنوان " أقوال جديدة عن حرب البسوس " يعتبر من أنضج النصوص التي استخدمت تقنية التوظيف، وعلّق عليه الشاعر بقوله: " حاولت أن أقدم في هذه المجموعة حرب البسوس التي استمرت أربعين سنة عن طريق رؤيا معاصرة، وقد حاولت أن أجعل من كليب رمزا للمجد العربي القتيل أو للأرض العربية السليبة التي تريد أن تعود للحياة مرة أخرى و لا ترى سبيلا لعودتها أو بالأحرى لإعادتها إلا بالدم وحده "[1].

وبرز المقطع " لا تصالح " كلازمة وبؤرة ارتكاز قام عليها النص "ويتداخل صوتان كلاهما يردد: لا تصالح، صوت كليب على لسان الراوي في السيرة الشعبية، وصوت الشاعر المتمرد على الصلح، وقصيدة أمل هذه مؤرخة في تشرين ١٩٧٦، أي قبل زيارة رئيس مصر (السادات) إلى القدس سنة١٩٧٧ "[2] يقول دنقل:

لا تصالح!
و لو منحوك الذهب
أترى حين أفقأ عينيك
ثم أثبت جوهرتين مكانهما
هل ترى؟
هي أشياء لا تشترى...
لا تصالح على الدم... حتى بدم
لا تصالح ولو قيل رأس برأس
أكلّ الرؤوس سواء؟
أقلب الغريب كقلب أخيك؟؟
أعيناه عينا أخيك؟[3]

إن هاجس الرفض والإلحاح على إنفاذ الوصية، هو البعد الذي يطغى على النص من أوله حتى آخره بشكل يحاول معه الشاعر بكل وسيلة أن يقنع المهلهل / العربي بأن لا يضعف

---

١ دنقل، الأعمال الكاملة، ص ٤٧٢.

٢ الكركي، مصدر سابق، ص ٩٠.

٣ دنقل، الأعمال الكاملة، ص ٣٩٤.

أو ينصت لأي دعوى لقبول الصلح، و يفرد الكركي في "توظيف الرموز التراثية " صفحات عديدة لتحليل النص كاملا يخلص فيها إلى أن: " هذه القصيدة بمقاطعها العشرة تجربة كاملة في استدعاء التراث من خلال استيعاب الرمز والتعرف إلى أخباره التاريخية وصورته الشعبية، وتوظيف ذلك من أجل صياغة نشيد جماعي باسم رفض التخلي عن الثأر والحرب من أجل الأشياء التي قد تعرض على القائد ويساوم من خلالها عن موقفه، لقد استطاع أمل دنقل أن يقدم قصيدة ذات مستوى فني متميز في صورته ولغته، وأن يجعلها قصيدة جماهيرية تقترب من روح السيرة الشعبية التي ورثتها هذه الجماهير، والتي تحمل حماسة خاصة للزير سالم المقاتل المستمر والمغامر الكبير "[1].

أما الشاعر تيسير السبول فإنه في هذا الزمان ذي التحول والانقلاب الحاد يلتمس العذر لجساس بن مرّة على غدره بالملك كليب، وعذره غريب لكنّه يشكل مفارقة للأوضاع القائمة، فهو يرى أن كل الناس تخون ولا يمكن قتل إنسان أو محاسبته لفعل يمارسه الجميع ، أي من أجل الخيانة، يقول:

غجرية
يا لهاث الرمل، يا إنساني الضائع
في أصداء موال حزين
الحكايات التي تروين
في خلجات أعصابي عادت تتململ
عن كليب وجراحات المهلهل
فأعيدي كل ما كان
ولا تقسي على جساس من أجل خيانة
كلنا كان يخون[2]

ومن الشعراء الذين وظفوا المجموع الكلي لأحداث البسوس الشاعر خالد محي الدين البرادعي الذي رأى في الخلاف العربي المعاصر ما يذكره بحرب البسوس محاولا التنبيه إلى خطر الخلاف، وألمه إذا كان بين الأخوة، يقول:

---

١ الكركي، توظيف الرمز التراثية، ص ٩٧.
٢ السبول، تيسير (١٩٧)، أحزان صحراوية، عودة الرفاق المتعبين، المكتبة العصرية، بيروت، ص ٨٢.

فأيّ إله قد أشار
وفتّح في تغلب مقلة
وأغمض أخرى ببكر
فسقتم عزيز المطايا لهذا الدمار؟
لمن توقدون الأضاحي بغير مواسمها
والمضحّى له ناقة
والبسوس على ضفّتي احتضار
تشحُّ زيوت مصابيحكم
وأغلى مراكبكم حوصرت في غريب البحار[1]

وحظيت بعض شخصيات البسوس الثانوية بالاهتمام والتوظيف لدى بعض الشعراء كان أنضجها استدعاء أمل دنقل "لليمامة" بنت كليب في شهادة شعرية مطولة لها أسماها "مراثي اليمامة" وفي العنوان دلالة كافية على مضمون النص الذي تقف اليمامة في أوله وقفة صارمة من المصالحة والثأر مؤكدة أنها لن تتخلى عن ثأر أبيها، ولن يقف ثأره عند حد إلا أن يعود كليب من جديد، يقول دنقل على لسان اليمامة:

أبي.. لا مزيد!
أريد أبي عند بوابة القصر
فوق حصان الحقيقة
منتصبا من جديد
ولا أطلب المستحيل، ولكنه العدل
هل يرث الأرض إلا بنوها؟
ولا تتناسى البساتين من سكنوها
وهل تتنكر أغصانها للجذور؟
(لأن الجذور تهاجر في الاتجاه المعاكس)[2]

---

١ البرادعي، خالد(١٩٩٨)، أوراق من هذا العصر، تعليق متأخر على حرب البسوس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٨٠.

٢ دنقل، الأعمال الكاملة، مراثي اليمامة، ص ٤١٠.

ذي قار

يمتاز هذا اليوم من أيام العرب عن غيره من الأيام بأنه من الأيام التي انتصفت فيها العرب من العجم، ورأى كثير من الشعراء أن هذا اليوم يشكل إشارة صريحة للتحول والتغير المنتظر، فكان رمزا عاما دون الخوض في تفاصيله أو أبطاله.

ومن الشعراء الذين وظفوا هذا اليوم الشاعر أحمد دحبور في نص له سبق بيانه هو" أحزان ورقة بن توفل "، إذ نظر الشاعر إلى هذا اليوم على أنه بداية التغير وإشارة لقدرة أصحاب العقول على محاربة الجهل والفساد، يقول:

رسالة ترجني
ألا تراه مقبلا، شرارة كامنة في اللات؟
أو بحيرة تفور من دم القرابين؟ استفق
لعله الناموس: ها ذي قار تلقي النار
لا... لم تحترق[1]

أما الشاعر خالد محادين فإنه يوظف ذي قار توظيفا معاكسا لحقيقتها في معرض رفضه للواقع المرّ الذي تحياه الأمة، واكتفائه من تقليب صفحات التاريخ والتغني بالماضي وبطولاته المنتهية، يقول:

سئمت قراءة التاريخ حول مواقد النار
ووضع المجد موسوما على صفحة
وألف حكاية صفراء عن يرموك أو خالد
وعن أيام ذي قار
... محال في بلاد المرة إلا خصاب
يولد مرّة رجل
فما زلنا
نضاجع ألف امرأة على أسياف ذي قار
وحول مواقد النار[2]

---

١ دحبور، الديوان، ص ١٥٢.

٢ محادين، خالد (١٩٩٠)، الأعمال الشعرية، صلوات الفجر الطالع، المؤسسة الصحفية الأردنية «الرأي»، ص ٦١.

ونجد من الشعراء من وظف دلالة الحروب الجاهلية بشكل عام دون أن يخص يوما منها على اعتبارها رمزا للخصومة والعداء بين أبناء الدم الواحد، ونجد كذلك إشارات متناثرة لحروب ووقائع في مستوى توظيفي إشاري بسيط كالذكر العام ليوم داحس أو بعاث أو غيرها.

المبحث الرابع: توظيف الأساطير الجاهلية

تعددت الدراسات التي تناولت الأساطير وصلتها بالشعر والأدب بعد أن أصبح توظيف الأساطير – في حين من الزمان – حمّى تجتاح الغالبية العظمى من الشعراء المعاصرين، وهذا دافع لإجمال الحديث عن الأساطير وأنواعها وعوامل نشوئها وغير ذلك مما يتصل بها.

ويتداخل مصطلح الأساطير مع الخرافات إلى حد كبير عند الغالبية العظمى من الدارسين، و يحاول بعضهم [1] أن يميز الخرافة عن الأسطورة بأن الخرافة ليست محل اعتقاد من أي كان، لا من الذي يقصها ويرويها ولا من الذي ينصت إليها، أما عن المصطلح فيرى أنس داود أنه يعني: "مجموعة الحكايات الظريفة المتوارثة عن أقدم العهود الإنسانية الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات التي يختلط فيها الخيال بالواقع، ويمتزج عالم الظواهر بما فيه من إنسان وحيوان ونبات ومظاهر طبيعية بعالم ما فوق الطبيعة من قوى غيبية اعتقد الإنسان الأول بألوهيتها فتعددت في نظره الآلهة تبعا لتعدد مظاهرها المختلفة " [2].

ويبدو أن العوامل المتحكمة في انبثاق الأساطير متعددة ومتشابكة، وهذا لا يمنع من القول، إن العرب أمة قليلة الأساطير مقارنة بغيرها من الشعوب، وأكثرها ارتبط بعالم القوة والخيال المتمثل في حكايات الجن والغول وما شاكلها، ولا نجد في الشعر الجاهلي تفاصيل لهذه الأساطير إلا ما جاء عرضا على شكل إشارات بسيطة، أو كما يقول أنس داود: "و ما رأيناه من إشارات أسطورية في شعر الجاهلية، نسج الشعراء العرب في العصور التالية على منواله، فرأينا هذه الإشارات تومض في ثنايا شعرهم " [3].

---

١ عجينة، محمد(١٩٩٤)، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية و دلالاتها، ط١، دار الفارابي، بيروت، ص ١٩.

٢ داود، أنس(١٩٧٥)، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ط١، مكتبة عين شمس، القاهرة، ص ١٩.

٣ داود، المصدر نفسه، ٧٦.

ويسلط أحمد كمال زكي الضوء على العلاقة بين الشاعر والأسطورة الناتجة عن الواقع الذي يحياه الشاعر ويرى أنه " لم يعد في الصعب ملاحظة أن الأسطورة التي يستغلها أديب العصر تعاد صياغتها تماما كما يعيد صياغتها القصّاص الشعبي وليس من شك في أننا نحتاج إلى نقلها نحو المعاصرة بالقدر الذي يهدف إلى أن تكشف هي عن سلوك أبطال العصر "[1] وتزداد بشكل واضح القيمة الإنسانية والأدبية للأساطير في نظر الباحثين والدارسين، ويعلق محمد عجمية على ذلك بقوله: "جميع المدارس المعاصرة على اختلاف ما بينها تجمع على أهمية الأساطير والتوفر على دراستها لاتصالها بالوظيفة الرمزية، وتعدّ من أخص ما يمتاز به البشر عما سواهم من عالم الحيوان، فالإنسان وحده هو الكائن الذي لا يقنع بما هو موجود، أو بما هو واقعي محض، أو عقلاني محض، فينشئ الرموز والأنظمة الرمزية إعرابا منه عن توقه الأبدي إلى آفاق أخرى غير التي يقع عليها منه الحس والإدراك "[2].

سبق الشاعر الجاهلي الشاعر المعاصر في توظيف الأساطير والخرافات التي وصلته، و كثرت الإشارة لمجموعة من الأساطير تعد الأوفر حظا في التوظيف كزرقاء اليمامة والعرافة، والغول، والعنقاء، والهامة، وغيرها، وتفاوتت دلالة هذه الأساطير من أسطورة لأخرى ومن نص لآخر، وتاليا نظرة سريعة لبعض هذه الأساطير.

زرقاء اليمامة

تعد هذه الأسطورة من أغني الأساطير الجاهلية بالرموز والدلالات التي جذبت الشاعر المعاصر لتوظيفها، و كانت بشكل عام رمزا لاستشراف الغد، ودلالة على مقدرة التنبؤ وبعد النظر المقرون بالتحذير من الأخطار، وخبر زرقاء اليمامة في تحذير قومها من الرجال الذين تخفوا في مسيرهم بالأشجار بعد أن استطاعت أن ترصد مسيرهم على بعد مسير ثلاثة أيام مبثوث في كثير من كتب الأخبار والتراجم.

تنبه كثير من الشعراء إلى الإمكانيات التعبيرية التي يحملها هذا الرمز الأسطوري، وكان أولهم عز الدين المناصرة في قصيدته " زرقاء اليمامة "[3]، وفيها يجعل المناصرة زرقاء اليمامة رمزا للقوة التي تتنبأ بالأخطار ولا تجد من يصغي لها، فكانت النهاية سفك الدماء وهلاك الجميع

---

1 زكي، أحمد كمال(١٩٧٩)، الأساطير، ط٢، دار العودة، بيروت، ص ٢٢٧.

2 عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية و دلالاتها، ص ٦.

3 نشرت هذه القصيدة لأول مرة في مجلة آداب عام ١٩٦٦ . و انظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية ص ١٨٠.

وهو يخص تحديدا الخطر الصهيوني الذي كان متوقعا دون أن يجد من يحرك أمامه ساكنا فحلت الهزيمة في عام ١٩٦٧، يقول المناصرة:

لكن يا جفرة الكنعانية
قلت لنا إن الأشجار تسير على الطرقات
كجيش محتشد تحت الأمطار
أقرأ أشجاري، سطرا سطرا، رغم التهويمة
لكن يا زرقاء العينين ويا نجمة عتمتنا الحمراء
كنا نلهث في صحراء التيه
كيتامى منكرين على مائدة الأعمام
ولهذا ما صدقك سواي.. ![1]

كانت هذه النبوءة واستشعار الخطر الذي قابله الآخرون بالتكذيب واللامبالاة مقدمة للهزيمة وحلول نهاية مفجعة للزرقاء حين قلعت عيناها ثم قتلت مع من قتل، يقول المناصرة:

كان الجيش السفاح مع الفجر
ينحر سكان القرية في عيد النحر
يلقي تفاح الأرحام بقاع البئر
في اليوم التالي يا زرقاء
قلعوا عين الزرقاء الفلاحة..
في اليوم التالي يل زرقاء
خلعوا التين الأخضر من قلب الساحة..
في اليوم التالي يا زرقاء.. ![2]

ثم جاء الشاعر المصري أمل دنقل بعد المناصرة ليعيد قراءة الأسطورة ويسقط عليها بقدرة فنية عالية أبعاد التجربة المعاصرة في استحضار مركب للزرقاء وعنترة العبسي، فكانت النتيجة نص شعري حظي باهتمام كثير من الدارسين والنقاد نظرا لملامسته الدقيقة موضع الجرح العربي في ذاك الزمان، يقول دنقل:

---

١ المناصرة، الأعمال الكاملة، ج١، يا عنب الخليل، ص ٢١.
٢ المناصرة، الأعمال الكاملة، ج١، المصدر السابق، ص ٢٣.

أيتها العرافة المقدسة
جئت إليك مثخنا بالطعنات و الدماء
أزحف في معاطف القتلى
و فوق الجثث المكدسة
منكسر السيف، مغبرّ الجبين و الأعضاء
أسأل يا زرقاء
عن فمك الياقوت عن نبوءة العذراء
عن ساعدي المقطوع... وهو ما يزال ممسكا بالراية المنكّسة
عن صور الأطفال في الخوذات... ملقاة على الصحراء..[1]

إن الصورة المؤلمة للنهاية التي حلّت كانت تفوق الحدّ المتوقع، لكن ما فائدة الكلام أو العتاب بعد أن وقع المحظور ولم يرض أحد أن يستمع لصوت التحذير، يقول:

أيتها العرّافة المقدّسة
ماذا تفيد الكلمات البائسة
قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار
فاتهموا عينيك يا زرقاء بالبوار!
قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار
فاستضحكوا من وهمك الثرثار
وحين فوجئوا بحد السيف: قايضوا بنا
والتمسوا النجاة و الفرار[2]

أما خالد البرادعي فإنه يوجّه دعوة لزرقاء اليمامة لتعود من جديد وتبصر لنا مواقع الخطر الجديدة المحيطة بنا، بعد أن أخفقت قوانا ودَبَّ الخلاف والفرقة في صفوفنا ولم نعد قادرين على رؤية ما يحيط بنا من أخطار يقول:

---

١ دنقل، الأعمال الكاملة، ص ١٥٩.

٢ دنقل، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ١٦٣.

زرقاء لو تأتين مبصرة
وتحددين مواقع النجب
فاضت مياه الفاتحين أسى
واستلقت الأمجاد في الكتب
وقوافل الحكام قاطبة
في الليل لم تسمع ولم تجب
كل له حاد و كاهنة
و دليلة في سيره الخبب
يكفيه ما طالت أصابعه
من خبزنا المعجون بالنصب[1]

العنقاء

جاء في كتب الأخبار أنها طير ضخم خُلقت زمن سيدنا موسى عليه السلام منها ذكر وأنثى، ولها وجه إنسان وأربع أجنحة في كل جانب، ضخمة وطويلة العنق ومن هذه الصفة جاء اسمها، ولما بدأت تخطف الأطفال والجواري دعا عليها نبي أهل الرّس حنظله بن صفوان فغابت من الوجود [2]، وهي من الأساطير التي وجدت من يصدق بوجودها لدى عرب الجاهلية، ويؤخذ بعِظَمِها و بأسها، و رأى فيها الشاعر المعاصر رمزا للقوة، والشدة، فاستدعاها بدلالات عدة، و منهم الشاعر حبيب صادق الذي يضيف تفاصيل وأبعادا أسطورية جديدة للعنقاء في نص له بعنوان: " رياح السموم والعنقاء " يقول فيه:

لا ندري مهبّك يا عنقاء
يا ذات الأجنحة الحمراء
والمنقار الأخضر
يا ريحا صرصر
و نسيما كخيول الأطفال
يا مثلا سائر

---

١ البرادعي، أوراق من هذا العصر، رسالة إلى زرقاء اليمامة، مصدر سابق، ص ٥٦.

٢ عجينة، موسوعة أساطير العرب، مصدر سابق، ص ٥٥-٥٦.

من كهف الماضي للحاضر، يا حلم الموتى و الأحياء
يا صورة مجد شعرية
كانت بالأمس [1]

العرّاف / العرّافة

حظيت شخصية العرّاف بمكانة متميزة في المجتمع الجاهلي بفعل البعد الأسطوري لقدرته على كشف الغيب ومعرفة المستقبل، " وهذه، الرموز التي ترد عند شاعر بعينه ولا تتحول إلى رمز مشترك لا بد وأنها متصلة بنفسية الشاعر، أو توصّل إلى استدعائها حين استطاع الربط بينها وبين موقف جديد لديه يريد أن يعبّر عنه من وراء قناع، من هنا جاءت صورة متناثرة للعرافين تشبه إلى حد كبير في طريقة بنائها الجديدة صورة زرقاء اليمامة، . . ، كما يمتزج العرّاف في بعض القصائد بالقوة الخارقة القادرة على الكشف عن ما وراء الصمت وعتبات الرجاء " [2]، و يغلب على الشعراء المعاصرين الذين استدعوا العرّاف طابع الحزن والألم والنظرة المتشائمة، ولا يكاد الأمل يظهر في مضامين النصوص التي وظفت هذا الرمز.

إن صورة الألم و الرثاء والنظرة السوداوية المقترنة بالحالة النفسية للشاعر تظهر عند المصري محمد أبو سنة في نص بعنوان " عرّافة الأسى "، يكشف عن النظرة المستقبلية المظلمة الممزوجة بالأسى عنده، يقول:

تأتين من صخورك الجرداء
تجردين سيفك الطويل
ترغت خطاك بالرثاء
تشيعين موكب النجوم
إلى مدائن العزاء
....

يا أنت يا عرّافة الأسى
يا نعش وردة الفرح
يا لحظة الفراق [3]

---

١ صادق، حبيب، (١٩٦٩)، فصول لم تتم، ط١، دار الآداب، بيروت، ص ٥٥.
٢ الكركي، توظيف الرموز التراثية، مصدر سابق، ص ١٢٠.
٣ أبو سنة، محمد، (١٩٨٥)، الأعمال الكاملة، الصراخ في الآبار القديمة، ط١، ج١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ص ٤٠٥.

أما عند سميح القاسم فان العرّاف يتنبأ له بعملية تفجيرية تضرب عمق المدينة وتدمر مبانيها كأنها زلزال في نص بعنوان "العرّاف" يقول فيه:

سترفع عينك سبع مرات
سبع مرات ستبصر نجمة الصبح
سيأتيك صوت ان ازفت الساعة
يدوي انفجار هائل وانفجارات
قطعة ضخمة من الاسمنت المسلح
تسحق وردة حمراء في الحديقة الخلفية
أطنان من الفولاذ تنصهر في صيحة واحدة[1]

وتلجأ الشاعرة فدوى طوقان إلى العرّافة وتجد في محاورتها سبيلا لها تطرح عبره وجهة نظرها في الواقع الذي تحياه في نص بعنوان "نبوءة العرّافة"، تقول فيه:

حين بلغت عامي العشرين
قالت لي العرّافة الدهرية
تنبئني عنك الرياح في هبوبها
تقول:
تعويذة السرّ المحيق ههنا
بيتك المهلهل المشطور
معقودة تظل لا تزول
حتى يجيء الفارس الكرسي المنذور
تنبئني الرياح في هبوبها
عن فارس يجيء
لا واهنا ولا بطيء
تقول لي: يجيء من طريق
تشقها من أجله الرعود
والبروق[2]

---

١ القاسم، سميح، (١٩٨٣)، كولاج، العراف، ط١، مطبعة سلامة، حيفا، ص ٣٩.

٢ طوقان، الاعمال الكاملة، على قمة الدنيا وحيدا، مصدر سابق، ص٥٩٠- ٥٩١.

الغول

ما زالت أسطورة الغول وأحاديثه من أكثر الأساطير الشعبية التي حافظت على وجودها جيلا بعد جيل، وبقيت على صورتها المرعبة، إضافة للاعتقاد بالقوة الخارقة للغول، وقد يوجد من يؤمن به، وارتبط وجوده بالصحارى الجرداء والأماكن الخاوية، ورأى الشاعر المعاصر فيه رمزا لكل إنسان فاسد مرعب، ينمو ويقتات على دماء وحقوق الآخرين، ورمزا لكل استغلاليّ متسلط، وتتاثر توظيف الغول بشكل بسيط في كثير من النصوص، فنجده عند الشاعر عبد الرحيم عمر من العقبات التي تقف في وجه الرحلة نحو الأمل والحياة الكريمة، ونلمحه في قوله:

مدلج رغم سبات القوم في جنبيه
عضات النصال الجارحة
خانه الركب
وخلاه على وجه الفلاة اللافحة
فهو مخذول
ومنذور لإلهام الجموع الرازحة
رافض للزيف والتيه وغيلان الليالي الجائحة
ويظل الأفق ينأى والمدى
ويظل الوهم والحلم رفيقي دربه.. والصدى
رحلة الحق اخيرا رابحة
يا صديقي
لا تسل عن قسوة التيه أو الغيلان
فالأسوار إن تبدُ تبدت فاضحة[1]

أما عند علي الجندي فان الغول يظهر في الصحراء والوهاد التي تمر في خيال الشاعر ليصبح معادلا للجوع، فالجوع هو الغول الذي يظهر للشاعر في إشارة منه للحال التي يعيشها والإقفار الذي يجد نفسه فيه، يقول:

---

١ عمر، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، أقوال شاهد عيان، مصدر سابق، ص ١٨٥-٤٨٦.

ومرت ذكريات البيد في خيالي
عزيف رمالها بدمي قوافي دمعي الغالي
و... مرّت
كانت الكثبان فحمية
وكان الجوع في أحداقها غولا
وكنت أسبح في مجرى الوهاد
أفيق من أشواقي النكباء مقتولا[1]

الهامة

أسطورة عربية قديمة آمن بها كثير من عرب الجاهلية، وتجد لها ذكرا في أشعارهم، يقال إنها طائر صغير يظهر ويحلق في الاماكن التي يكثر فيها القتلى وأحداث الموت، ويرون فيها روح القتيل التي تخرج من جسده عند مقتله وتظل تصيح عند قبره وتردد عبارة: "اسقوني" إلى أن يؤخذ بثأر القتيل وتحوم حول أبناء الميّت لترى ما يصنعوا بعده وتخبره به "[2]

وارتبطت الهامة عند الشاعر المعاصر بفكرة الثأر والانتقام " وقد تنبه إلى هذا الرمز الشاعر محمود الشلبي، وعبّر من خلاله عن صورة دماء شهدائنا التي لم نثأر لها " [3]، وفي النص محاولة غير مباشرة من الشاعر لاستنهاض الهمم والحث على إدراك الثأر، يقول:

أيتها الهامة، صاحت
في سهل الواقوصة.. في حطين
في قرطبة المنفى
في صحراء الربع الخالي
في قاسيون
اسقوني
ما من أحد
أيتها الهامة صيحي

---

١ الجندي، طرقة في مدار السرطان، مصدر سابق، ص٨.

٢ عجينة، موسوعة أساطير العرب، ص ٣٣٤-٣٣٥.

٣ الكركي، توظيف الرموز التراثية، ص ١٠٤.

نبت القيصوم بأمعاء الفتح الأول
صدئت أسرجة الفتح الأول
نكصت خيل الفرسان
صارت رسما يدفن في رحم الموت
المدمن مضغ الغات[1]

ونجد الهامة عند عبد الرحيم عمر تصرخ وتنادي، فلا تجد من يلتفت إلى نواحها، ويعود الصدى إليها، فتطير من أساها جافلة في الصحارى، في إشارة لعدم إدراك ثأر القتلى العرب، يقول:

أي هامة
جاوزت في بثها العاتي نواح المستهامة
هجرت حاضرة القوم وشطت واهلة
لو يؤانسها ضجيج القافلة
ربما علت بما مدت فما ألفت سوى رجع أساها لأساها
فمضت في البيد لهفي جافلة
يا شهيدا: ظل يستنخي شهامات الدهور الأزلية
حاملا في كل أرض عربية
شوقها اللاهب الآتي، وما يمنع فيه من كلام
مرة أبصرته يقتل في لبنان مجهول الهوية
وعلى الأوراس يقضي حافظا كل الوصايا العربية[2]

لقد تعددت الجوانب الفنية التوظيفية في الشعر العربي المعاصر – شعر التفعيلة –، و تعددت أشكال توظيفها من نص لآخر، و من شاعر لآخر، و كان لدى كثير من الشعراء وعي كبير بالإمكانيات التوظيفية المتاحة في الموروث الجاهلي وفق الآليات التي ستوضحها الدراسة في الفصل التالي.

---

١ الشلبي، محمود، (١٩٧٦)، عسقلان في الذاكرة، المطابع التعاونية، عمان، ص ٣٦.
٢ عمر عبد الرحيم، بين الماء و السراب، ص ٤٩.

الفصل الثالث

آليات التوظيف

١- توظيف النص الشعري الجاهلي
٢- توظيف النص النثري الجاهلي
٣- أساليب الخطاب التوظيفي
٤- إشكاليات التوظيف
٥- نظرة في تصحيح التوظيف

الفصل الثالث

المبحث الأول: توظيف النص الشعري الجاهلي

لم يقتصر انتفاع الشاعر العربي المعاصر من الموروث الجاهلي على توظيف الرموز و استدعاء الشخصيات الجاهلية فحسب، و لكنه أخذ من كل جوامع الموروث الجاهلي كما سبق بيانه، و وجد الشاعر في الموروث الشعري الجاهلي مادة خصبة تحمل طاقات هائلة، و قدرات تعبيرية تتناسب مع مختلف أبعاد تجربته الشعرية المعاصرة، آخذا بعين الاعتبار أن حضور النصوص الأدبية الجاهلية لا يقل شأوا عن حضور أصحابها، و أنها قد تؤدي له ما لا تستطيع أن تؤديه غيرها من الرموز أو الدلالات الأخرى.

إلا أن الصعوبة الأظهر في هذا العمل " تكمن في مدى قدرة الشاعر و هو يضمن شعره أشعار سواه على أن يجعل ذلك البيت المضمن جزءا من بنية قصيدته، و مدى تمكنه كذلك من إيصال الدلالة إلى المتلقي الذي يفترض فيه الشاعر إحاطته بما ضمنه من أبيات سواه "[١].

و لا يفوتنا أن نشير إشارة عاجلة إلى أن الاتكاء على النصوص الجاهلية كيفما كان شكل هذا الاتكاء ليس أمرا غريبا على الشعر العربي، فقد أفرد كثير من الأدباء السابقين مدونات خاصة تناولوا فيها هذا الموضوع من كل جانب، و اختلفت مسميات الظاهرة من كتاب لآخر حتى زماننا هذا إلى أن ظهر مصطلح التناص بمفهومه المعاصر، فبقيت ملامح الظاهرة و اختلفت الأسماء[٢].

---

١ عيد، رجاء، (٢٠٠٣)، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، ط١، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص ٩٤.

٢ للمزيد: انظر في الفصل الأول، التناص.

في هذا المبحث ستحاول الدراسة بيان أشكال توظيف النص الشعري الجاهلي في الشعر العربي المعاصر و من خلال نماذج شعرية متنوعة لعدد من الشعراء الذين يدخلون ضمن حدود الدراسة المكانية، و هي ذات الأشكال التي تنسحب على النص النثري الذي ستتطرق له الدراسة في المبحث الثاني، سواء أكان النص جاهليا أم لم يكن، إضافة إلى نظرة في الدلالات التي تحملها عناوين النصوص و الدواوين الشعرية المعاصرة مع نموذج يبين أبرز صور العناوين التي يمكن أن يوظفها الشاعر المعاصر، و أرى أنه يمكننا الاطمئنان إلى تقسيم أشكال التوظيف إلى لأقسام التالية:

١. التوظيف النصي الكلي.
٢. التوظيف النصي الجزئي.
٣. التوظيف التناصي.
٤. سيميائية العنوان.

أولا: التوظيف النصي الكلي

في هذا الضرب من أشكال التوظيف نجد الشاعر المعاصر يلجأ إلى النص الشعري الجاهلي فيقتطع منه أبياتا كاملة، و يضمنها نصه المعاصر بالشكل الذي تتطلبه التجربة المعاصرة، و أقل ما يمكن أن يأخذه الشاعر في هذا الشكل من التوظيف بيتا شعريا واحدا، و له أن يزيد على ذلك ما أراد، وفق ما تقتضيه حاجة نصه.

يعدُّ هذا الشكل من أشكال توظيف النصوص من أبسط الأشكال و أيسرها، إلا أن توظيف النصوص الجاهلية في النصوص المعاصرة في هذا النمط يحتاج إلى سلامة تقدير، و دقة اختيار، و قبل كل ذلك رابط إيحائي مشترك بين النص الجاهلي و النص المعاصر، لأن في حشو النص المعاصر بشعر الآخرين دون قواسم مشتركة بينهما إفساد للنص المعاصر و خروج به عن حدود الأصالة.

و يبرز هذا الشكل التوظيفي عندما يدرك الشاعر المعاصر أن قوة النص الشعري الجاهلي تفوق نصه منفردا، فيلجأ إلى هذا الأسلوب تحقيقا للقوة في نصه، وهذا يقودنا إلى القول إن الشاعر المعاصر لا بد أن يكون على اطلاع واسع بالتراث الشعري الجاهلي ليتمكن من الاختيار بسلامة و قوة، و عليه لابد للشاعر المعاصر الذي يلجأ لتوظيف النصوص التراثية في شعره أن يأخذ بعين الاعتبار أمورا أبرزها التالية:

١. توظيف النصوص الشعرية الجاهلية ذات القوة والحضور المتميز قدر الإمكان ؛ لضمان تحقيق التواصل مع المتلقي، علما أن اشتهار الشاعر الجاهلي يختلف تماما عن شهرة النص الجاهلي، وهذا الاختيار محكوم أصلا بشبكة العلاقات المشتركة بين كلا النصين كما سبق.

٢. تنبيه المتلقي بطريقة ما إلى أن النص الموظف في العمل الشعري الذي يقبل على قراءته ليس من صنع الشاعر، كأن يحاول إفراده في أسطر مستقلة، أو أن يضعه بين علامات تنصيص، أو باستخدام الهوامش، أو من خلال تقنيات الطباعة المتاحة.

يقول الشاعر سميح القاسم في نص يعبر فيه عن حالة الغضب و السخط التي تنتابه بعد ما حل بأهله في فلسطين من قتل، وتشريد، و اعتقال و تنكيل، في ظل التخاذل العربي و التقاعس عن نصرتهم:

" تفو..
على أعلامكم الخافقة
فوق جماجم أهلي..
فإما أن تكون أخي بصدق فأعرف منك غثي من سميني
و إلا فاطرحني و اتخذني عدوا أتقيك و تتقيني
أهلي.. يا نظري.. يا خلاص روحي و إثمها
أين أنتم.. يا ذرى القامات المسحوقة كالتين؟!"[1]

في النص السابق نلاحظ أن القاسم قام بتضمين بيتين[2] من قصيدة للشاعر الجاهلي المثقّب العبدي [3] دون أن يغير شيئا فيهما، ذلك أنه وجد فيهما على حالهما التراثية القدرة على التعبير التام عن تجربته الشعرية المعاصرة، فاكتفى بإيرادهما فقط.

---

١ القاسم، سميح، (١٩٩١)، الأعمال الكاملة، إلهي. إلهي. لماذا قتلتني، سربية، ط١، دار الهدى، كفر فرع، ج٤، ص ١٣٤.

٢ المثقب العبدي. (١٩٧١)، الديوان، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، نشرة معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، القاهرة، ص٢١١. و انظر: المفضليات، رقم ٧٦، ص ٢٨٧. منتهى الطلب: ١: ٢٩٩.

٣ المثقب بكسر القاف وهو لقب له، و اسمه عائذ بن محصن بن ثعلبة، شاعر فحل قديم، كان زمن عمرو بن هند، المفضليات، ص ٢٨٦.

و أما الشاعر اللبناني محمد علي شمس الدين في نص له بعنوان " قصيدة جنوبية " فإنه يستحضر رفيقا له، و يجري معه حوارا يتحدث فيه عن معاناة الشعب اللبناني و تحديدا في الجنوب، فيقول:

قرأنا سطور الجثث
و ما خبأ الموت بين السطور
قرأنا معا شاهدات القبور
و موتا.. فموتا عبرنا إلى دورة الخبز باب المدينة
طاب لي أن أغني على بابها:
" بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه   و أيقن أنا لاحقان بقيصرا " [1]

في النص السابق نجد أن الشاعر اللبناني قد استلهم رحلة الشاعر الجاهلي امرئ القيس مع صاحبه عمرو بن قميئة إلى بلاد الروم – في مسعاه خلف الثأر، و استرداد الملك – ضمّن قصيدته بيتا [2] من رائيته دون أن يبدل فيه شيئا مكتفيا بالدلالات التراثية التي يحملها البيت الجاهلي بشكل رآه الشاعر يتناسب و الحال التي يريد أن يعبر عنها، رغم التباين في المسعى بين رحلة الشاعر الجاهلي و رحلة الشاعر المعاصر، الذي لم يجد شيئا يوازي صعوبة بحثه عن رغيف الخبز سوى رحلة امرئ القيس في طلب الثأر و استرداد الملك.

و يقول الشاعر عز الدين المناصرة في قصيدة له جعل عنوانا لها الشطر الأول من بيت شعر – لعمرو بن معد يكرب " ذهب الذين أحبهم " – متحدثا فيها عن معاناته من فراق أهله، و وطنه، و كأن الفراق أبدي كفراق الموت على الرغم أن كلا المتفارقين أحياء و لكن بينهما من الأسلاك والبنادق ما يحول دون اللقاء " [3]:

في الليل يرتد البكاء المر منهمرا إلى صدري
وطني يضيع و لا أقول:
آه.. من الليل الطويل

---

1 شمس الدين، محمد، (١٩٨٨)، الشعر في جرش، قصيدة جنوبية، كتابكم، عمان، ص ٥٢٦.
2 امرؤ القيس، (د. ت)، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ص ٦٥ – ٦٦.
3 أبو صبيح، يوسف(١٩٩٠)، المضامين التراثية في الشعر الأردني المعاصر، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ص ١٦٤.

لو كنت أملك أن يردا
" ذهب الذين أحبهم
و بقيت مثل السيف فردا"[١]

لا يخفى على المتأمل أن بيت الشعر الأخير ليس من صنع الشاعر، بل أخذه من قصيدة لعمرو بن معد يكرب الزبيدي [٢]، و أنه قد انتفع بالإمكانيات التعبيرية التي يحملها البيت، الأمر الذي دفعه لإيراده تاما دون نقصان، و بشكل متناسق مع لحمة النص الجديد، فزاد النص بالبيت قوة تعبيرية و جمالا، و مع ذلك فإن الشاعر في آخر طبعة لديوانه أحال القارئ إلى هامش في نهاية الصفحة يبين له أن البيت لعمرو بن معد يكرب.

و نجد الشاعر سميح القاسم في نص جميل له بعنوان " انتقام الشنفرى " قد ضمن عددا كبيرا من أبيات الشنفرى بشكل تام دون أن يغير منها شيئا، و أبياتا أخرى بدل فيها بعض الشيء تماشيا مع الشنفرى الجديد، يقول في مقطع من النص:

يا ولدي الجنيّ الغامض
صفر لحنا همجيا..
و بلؤم ينطف سما و رحيقا
فضم الحشفة و انطلق يجوب العالم
" أقيموا بني أمي صدور مطيكم
فإني إلى قوم سواكم لأميل "
و انطلق يجوب العالم..[٣]

و يبدو واضحا للمتلقي التناص الكلي بين القاسم و الشنفرى من خلال إيراد الأول مطلع لامية الشنفرى ضمن النص التي يقول فيها:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإني إلى قوم سواكم لأميل[٤]

١ المناصرة، الأعمال الكاملة، يا عنب الخليل، ذهب الذين أحبهم، ص ٦٩.

٢ عمرو بن معد يكرب الزبيدي، الديوان، تحقيق: هاشم الطعان، وزارة الثقافة و الإعلام العراقية، بغداد، (١٩٨٠)، ص ٦٩.

٣ القاسم، سميح (١٩٨٤)، جهات الروح، دار الحوار للنشر، اللاذقية، ص ٨.

٤ الشنفرى، لامية العرب، محمد بديع شريف، دار مكتبة الحياة، بيروت، (١٩٦٤)، ص ٢٧.

ثم نجد القاسم في مقطع آخر من النص السابق ذاته يقوم بتوظيف كلي لمجموعة أكبر من أبيات شعرية للشنفرى، فيقول:

فإلا تـــزرني حتــفتي أو تــلاقني   أمشـــي بـــــدهرٍ أو عداف بنوّرا
أمشـــي بأطــراف الحــماط و تارة   تُنفَــــض رجـــلي بسبطا فعصنصرا
أبغـي بنـي صعب بـن مر بـــدارهم   و ســـوف ألاقيهـــم إن الله أخرا
يومـــا بـــذات الــرس أو بــطن   منجل هنـالك نبغي القاصي المتغورا

و يوما بذات الجليل
و يوما بذات الخليل
و يوما بيافا و حيفا
و بيروت، باريس، عمان، روما
و يوما كل الحواضر
كل المنابر
كل المقابر..[1]

إن طبيعة تجربة الشنفرى المعاصر الذي يسعى للانتقام هي التي استدعت الأبيات الأربعة الأولى[2] في النص، فقام الشاعر بتوظيفها توظيفا كليا دون أن يغير فيها شيئا، لأنها تحمل على جاهليتها من الدلالات المعاصرة ما يمكنها من التعبير بقوة عن رغبة الشاعر سميح القاسم في الانتقام كما ذهب كثير من النقاد و الدارسين على اعتبار الشنفرى في النص السابق هو القاسم نفسه. و في مقطع آخر من النص ذاته يقول القاسم مضمنا بيتا من شعر الشنفرى:

ذريني ليأسي و غُرمي
وقوسي و سهمي
و بأسي و غنمي..
إذا حرموني الحبيب فإني المحب و إني الحبيب

---

١ القاسم، المصدر السابق، ص ١٠.

٢ فرحات، يوسف شكري. (١٩٩٢)، ديوان الصعاليك، دار الجيل، بيروت، ص ٧٨

و انظر: صفدي، مطاع و حاوي، إيليا (١٩٧٤)، موسوعة الشعر العربي، شركة خياط للكتب و النشر، بيروت، ج١، ص ٨٦.

و ماض و حاضر
و مستقبل في غيابة هذا الزمان المغامر
" دعيني و قولي بعد ما شئت إنني
سيغدى بنعشي مرّة فأغيب"..[1]

فما بين علامتي التنصيص في آخر النص هو بيت آخر من شعر الشنفرى [2] انتفع القاسم به في تجربته الشعرية الخاصة، فتحول الشنفرى إلى قناع تختفي وراءه شخصية القاسم بكل أبعاد التجربة المشتركة بين الشاعرين، وعلى الرغم من محاولات القاسم إقصاء ذاته عن هذه الشخصية إلا أنه كان كثيرا ما ينطق بلسان حاله الخاصة.

ثانيا: التوظيف النصي الجزئي

و هو يعني: أن يلجأ الشاعر المعاصر إلى اقتطاع جزء من النص الشعري و توظيفه تناصيا مع نصه، و من الممكن أن يكون التناص بتوظيف جملة من بيت الشعر، أو شطر بيت، أو بيت كامل مع تبديل كلمة منه أو أكثر.

و في بعض الدراسات يتم معاملة هذا الشكل على أنه جزء من التوظيف النصي الكلي، إلا أنه من الأفضل الفصل بين هذا الشكل التوظيفي و الشكل السابق، نظرا للتشابه الإجرائي و التباين الفني بينهما، فإن كان كلاهما توظيفا للنص الجاهلي في النص الشعري المعاصر، فإن الدلالة التي يؤديها كل شكل من أشكال التوظيف تختلف نسبيا عن الآخر، ففي الشكل الأول نجد مقدار الوضوح و المباشرة أكبر، و إمكانية التواصل مع المتلقي أفضل، و لا تتطلب ذلك القدر الكبير من القدرة الإبداعية.

أما الشكل الثاني – الجزئي – ففيه مهارة فنية أكبر، ذلك أن الشاعر يتعامل مع جملة ذات دلالة سابقة، تحتاج إلى قدرة على تركيبها ضمن النص المعاصر، مما قد يخلق نوعا من الغموض و الإبهام، حيث يصعب على بعض القراء اكتشاف الجملة أو الكلمة الموظفة في النص دون إشارة مساعدة، و مع ذلك فإن قدرة الشاعر هي التي توجه إطلاق الحكم النقدي على مدى فاعلية اندغام الجملة الموظفة بشكل متجانس مع النص الجديد.

---

١ القاسم، المصدر نفسه، ص ١١.

٢ صندي، مطاع و حاوي، إيليا، موسوعة الشعر العربي، ج١، ص٩٢.

إن تأثير التجربة الشعرية الجاهلية، في النمط التوظيفي الكلي يبدو ظاهرا أكثر، حيث يمكننا أن نلمح طغيان تأثير النص الجاهلي على النص المعاصر في كثير من أجزاء النص الشعري المعاصر، و نكاد في بعض النصوص، نجد أن التجربة الجاهلية تتحكم أكثر في توجيه بعض خصوصيات النص المعاصر و تفاصيله، أمّا نمط التوظيف النصي الجزئي ففيه يتبين جليا للمتلقي محاولة الشاعر المعاصر تطويع النص الجاهلي، حيث يتناسب مع ابعاد التجربة الشعرية المعاصرة عبر الحذف أو الزيادة أو الاستبدال كما سيظهر في النماذج الآتية:

يقول الشاعر أحمد دحبور في قصيدته " فلسطين الهوى " يبكي الأحبة من الأهل و من الشهداء و الأبطال الذين عاش فقدهم:

وسع البلاد.. و لم يسعه الموت
فاحتفلوا بموت ضيق متمزق الأوصال..
و اتسعت حياة حيثما ذهب الشهيد
ذهب الذين أحبهم.. ذهب العديد
و بقيتُ: نصف البرتقالة حامض مرّ
و نزّ الدم على النصف المحلى..[1]

إن من يمعن النظر في النص السابق، يجد أن الشاعر قد وظف شطرا من بيت شعر جاهلي للشاعر عمرو بن معد يكرب، وجد فيه الشاعر القدرة على التعبير عن تجربته المعاصرة، فاستعان به و أصبح جزءا من النص الجديد، و لا نجد في النص إشارة لهذا التوظيف، فمن لم تكن لديه سعة اطلاع في التراث الجاهلي سيصعب عليه اكتشاف هذا الإندغام، أما التوظيف ففي شطر البيت الذي يقول فيه عمرو بن معد يكرب:

ذهب الذين أحبهم وبقيت مثل السيف فردا[2]

و يقول الشاعر علي فودة في نص له يشكو فيه من قسوة الأحبة و الإخوان، و تبدل الأحوال، و تغيير الأزمان، و بخل الايام بخليل مخلص حافظ للمعروف:

---

1 دحبور، أحمد (١٩٨٣)، الأعمال الكاملة، شهادة بالأصابع الخمس، بيروت، دار العودة، ص ٧٧١.

2 ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي، ص ٦٩.

من القتيل أيها الثلج.. أبي يقول:
هذا الولد الضليل
ينكره دمي
و الأصدقاء ناكرو الجميل
يطربهم همي..
فاه يا زماني البخيل
(مالي أراني و ابن عمي)...؟[1]

ونرى في النص السابق أن الشاعر لم يستعر شطرا كاملا، بل اكتفى بعبارة شعرية ليوظفها في نصه، و قد وضعها بين قوسين محاولا التلميح للمتلقي بأن لهذه العبارة سمة مميزة عن باقي النص، فقد استذكر الشاعر حال الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد و موقف القبيلة و الأهل منه، و وجد في شعر طرفة تعبيرا عن ذات الحال التي يعيشها، فوظف جزءا من البيت الذي يقول فيه طرفة:

فمـــالي أراني و ابن عـمي مالكا   متـــى أدن منـــه ينـــأ عني ويبعد[2]

و هناك نمط آخر من التوظيف في هذا الشكل الجزئي، و يكون ذلك بتوظيف بيت الشعر الجاهلي كاملا باستثناء كلمة واحدة، فيقوم الشاعر باستبدال الكلمة المعاصرة بكلمة من البيت الجاهلي، يتحول بها البيت تحولا تاما ليعطي دلالة معاصرة في ظل دلالته الجاهلية:

يقول الشاعر محمد علي شمس الدين في نص " قصيدة جنوبية " متحدثا عن مرارة الحرب اللبنانية و ما نتج عنها:

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه   و أيقـن أنا لاحقان بقيصـــرا
فقلـت له: لا تبـك عينــك إنما   نحاول خبزا أو نموت فنعــذرا
بكى من غنائي و قال:

1 فودة، علي(٢٠٠٣). الأعمال الشعرية، عواء الذئب، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ١٩٢.
2 طرفة بن العبد، الديوان، شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق: درية الخطيب و لطفي الصقال، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٨٠، ص ٣٧.

هو الخبز أم دورة للمغني
و لما هوى
مال نحو الغناء[1]

لقد سبق الحديث عن البيت الأول في مبحث التوظيف النصي الكلي، أما البيت الثاني فهو محور الحديث، حيث نرى أن الشاعر قام باستبدال كلمة من البيت بكلمة أخرى من اختياره حققت بعدا دلاليا جديدا في النص، فقد وضع الشاعر كلمة " خبز " و بدلا من كلمة " ملك " في بيت امرئ القيس، ونص البيت في أصله:

فقلت له: لا تبــــك عينــك إنما نــحاول مــلكا أو نمــوت فنعذرا[2]

وشتان ما بين مطلب امرئ القيس و صاحبه، و الشاعر المعاصر وصاحبه، فالكلمة الجديدة حققت مفارقة و انزياحا قصدهما الشاعر و تطلع للتعبير عنهما، فالشاعر و صاحبه يسعيان وراء رغيف الخبز الذي غدا طلبه في هذا الزمان كمن يطلب ملكا فيرحل في طلبه و يلقى الأهوال في سبيله.

و تقول فدوى طوقان في قصيدتها الموسومة: " آهات أمام شباك التصاريح عند جسر اللنبي " التي سبق توظيف بعضها في موضع سابق بعد أن شعرت بالذل و المهانة و هي تنتظر الحصول على تصريح للدخول إلى وطنها:

و قفتي بالجسر أستجدي العبوز
آه.. استجدي العبوز
....
ليت للبراق عينا
آه يا ذل الإسار
حنظلا صرت، مذاقي قاتل
حقدي رهيب.. موغل حتى القرار
صخرة قلبي و كبريت و فورة نار.[3]

---

١ شمس الدين، محمد (١٩٨٨) الشعر في جرش، قصيدة جنوبية، كتابكم، عمان، ص ٥٢٦ – ٥٢٧.

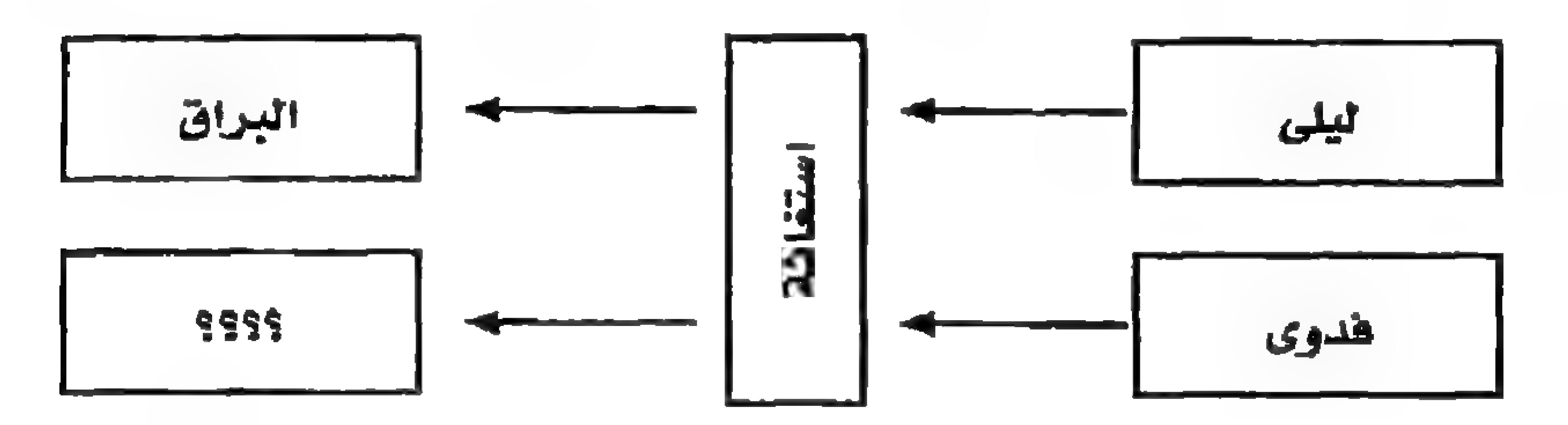
٢ ديوان امرئ القيس، ص ٦٦.

٣ طوقان، الليل و الفرسان، ص ٥٣٦.

لقد لجأت الشاعرة إلى توظيف جزء من نص للشاعرة الجاهلية ليلى العفيفة [1]، التي استغاثت من أسرها بابن عمها البراق [2]، فاستعارت جملة "ليت للبراق عينا "من النص الشعري الذي تقول فيه ليلى العفيفة:

ليت للبراق عينا فترى ... ما أقاسي من بلاء وعنا
عذبت أختكم ياويلكم ... بعذاب النكر صبحا ومسا [3]

فالشاعرة فدوى لم تقتصر على استعارة جزء من النص، بل استعارت كذلك موقف الاستغاثة، و وظفتهما لما يتناسب مع المعاناة التي تعيشها، فأطلقت صرخة استغاثة كتلك التي أطلقتها من قبلها ليلى العفيفة علها تجد من يغيثها ويخلصها مما هي فيه.



و في "حكاية الولد الفلسطيني" التي سبق الاستشهاد بها يرفض أحمد دحبور الواقع الأليم الذي يحياه – الإنسان الفلسطيني– و يرفض الصمت العربي، فيغير من لهجة كلامه و يستبدل لسانا قويا كالرعد بلسانه القديم، رافضا للذل والهوان، فيقول:

أنا العربي الفلسطيني
أقول و قد بدلت لسانيَ العاري بلحم الرعد
ألا لا يجهلن أحد علينا بعد.

---

1 ليلى بنت لكيز بن مرة بن أسد، من ربيعة بن نزار، شاعرة جاهلية أسرها أحد أمراء العجم و حملها إلى فارس و حاول الزواج بها فامتنعت عليه و استغاثت بابن عمها البراق بن روحان فجمع الفرسان و حررها من أسرها.

انظر ترجمتها: شعراء النصرانية، لويس شيخو، ص ١٤٨، شواعر الجاهلية، ص ٢٩٥، الأعلام، ج٥، ص ٢٤٩

2 البراق بن روحان بن أسد بن بكر من بني ربيعة، من أقارب كليب و المهلهل، كان بينه و بين طيء و قضاعة حروب انتهت بظفره وظهور قومه، استغاثت به ابنة عمه فجمع الرجال و أجلها.

انظر ترجمته: الأعلام، ج٢، ص ٧٩، شعراء النصرانية، ص ١٤١. الأغاني، ج٧، ٧٠.

3 شيخو، لويس (١٩٦٧)، شعراء النصرانية قبل الإسلام، ط٣، دار المشرق، بيروت، ص١٤٩.

صرفنا منذ هل الضوء ثوب المهد
و ألقمنا وحوش الغاب مما تنبت الصحراء
رجالا لحمهم مرّ و رملا عاصف الأنواء. [1]

ففي النص السابق نلمح تناص الشاعر المعاصر مع بيت من معلقة الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم في بيته الذي يقول فيه:

ألا لا يجهلن أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا [2]

و هذا لا يمنع من الإشارة إلى التقارب النسبي بين التوظيف النصي الجزئي و التوظيف التناصي الذي سيرد تاليا، إلا أن وجود فارق فني بينهما يستدعي هذا الفصل، و يتمثل هذا الفارق في مقدار التصرف الكبير في النص الموظف في التوظيف التناصي إذا ما قورن بذاك النوع من التوظيف، وملحظ آخر يبقى قائما للدراسة إلى أن يثبت خلافه، يتراءى فيه أن بعض الشعراء قد يصدر في نمط التوظيف التناصي عن مقدار غير محدد من اللاوعي، بعد أن يتسرب شيء من مخزونه التراثي ليتمازج بشكل إيجابي عفوي مع التجربة الجديدة، مع اليقين بأن الشاعر في نمط التوظبف الجزئي يصدر عن وعي تام بما يصنع.

ثالثا: التوظيف التناصي

في هذا اللون من التوظيف يتم توظيف مضمون النص الجاهلي في النص الشعري المعاصر، فيعمد الشاعر إلى التصرف في النص الجاهلي بإعادة صياغته و توجيهه بما يتناسب مع أبعاد التجربة الشعرية الجديدة، ولعل هذا التوظيف التناصي يكون مقصودا بذاته، و يطرقه الشاعر بنية مسبقة و بوعي تام، أو العكس تماما كما سبق ذكره وفقا لخصوصية التجربة و عمق التوظيف المبني على مدى وعى الشاعر بما يصنع.

و هذا الشكل من أكثر أشكال التوظيف النصي شيوعا، و أكثرها قدرة على استيعاب كافة أبعاد تجربة الشاعر المعاصر نظرا لحرية التصرف التي يملكها الشاعر في النص الجاهلي، و هذا ما يقودنا للتنويه بأن هذه الحرية في التصرف قد تؤدي لخلق نوع من اللبس و الارتباك لدى المتلقي

---

1 دحبور، الديوان، حكاية الولد الفلسطيني، ص ٢٠١.

2 التبريزي، الخطيب، (٥٠٢ هـ)، شرح القصائد العشر، ط ٢، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الأصمعي، حلب، ١٩٧٣، ص ٣٦٦.

مقارنة بشكليّ التوظيف النصي السابقين، و تسهم معرفة النص الشعري و ثقافة المتلقي إسهاما فعال في التواصل مع النص الجديد.

و مثال ما سبق نجده حاضرا في نص شعري عند الشاعر المصري أحمد سويلم الذي يلجأ لتقنية التوظيف التناصي بشكل يحتاج معه المتلقي لسعة اطلاع ليتبين بشكل تام كافة أبعاد التناص، يقول:

جئت رثّ الثياب فقيرا
أغني بشعري لمن صام مثلي في الصحراء
جئت لا تنكري الخطو
لا تسلميني لسيف القبيلة
حسبي أقتسم جسمي بين الجسوم..
و أحسو برودة مائي.. من أجل عينيك
تشفى جراحي من اجل عينيك
ينطلق الشعر مني سهاما غزق ليل المرايين
تسقط أعتى الحصون..[1]

نقف أمام النص و نقول: كم من الذين قرأوا النص السابق استطاعوا الوقوف على التوظيف التناصي الذي صنعه الشاعر فيه عبر استدعائه لبيت الشاعر الجاهلي عروة بن الورد الذي يقول فيه:

أقسم جسمي في جسوم كثيرة و أحسو قراح الماء و الماء بارد[2]

و نجد الشاعر ممدوح عدوان في نص له بعنوان "أمي تطارد قاتلها" يقوم بتضمين مضمون بعض الأبيات الشعرية و المقولات الجاهلية بعد أن جردها من السياق الجاهلي الذي صيغت فيه، و أسبغ عليها بعدا عصريا خاصا بتجربته، فنجده يقول:

---

١ سويلم، الأعمال الكاملة، قراءة في كتاب الليل، ج٢، مصدر سابق، ص ١٠١.

٢ عروة بن الورد، الديوان، ط١، شرح: سعدي ضناوي، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٦، ص ١٢٤.

صاغوا الدماء
لتزويق وجه الجريمة
باسم السياحة
لكن قتل الأمومة.. بالنعل غالي
أنا الآن خمر..
و أمي هي الأمر
أمي تطارد قاتلها لا تنام..[1]

يبدو التناص مع الموروث الجاهلي جليا في النص السابق في شبكة من التقاطعات، فالشاعر يتناص مع مقولة امرئ القيس " اليوم خمر وغدا أمر " التي أصبحت مثلا، وسيأتي الحديث عن هذا التناص لاحقا، أما التناص الآخر فهو مع بيت الشعر الذي قاله الحارث بن عباد، عندما بلغه خبر مقتل ابن أخيه بجير على يد المهلهل شقيق كليب الذي قاد حرب البسوس، " فأرسل الحارث إلى مهلهل: إن كنت قتلت بجيرا بكليب، وانقطعت الحرب بينكم وبين إخوانكم فقد طابت نفسي بذلك، فأرسل إليه مهلهل: إنما قتلته بشسع نعل كليب " فذهبت مقولة المهلهل مثلا، و غضب الحارث بن عباد وثار للحرب و أنشد قائلا:

قتلوه بشسع نعل كليب	إن قتل الكريم بالشسع غال
يا بني تغلب خذو الحذر	إنا قد شربنا بكاس موت زلال
قربا مربط النعامة مني	لقحت حرب وائل عن حيال[2]

نلاحظ في نص ممدوح عدوان أن المقتول هي الأمة العربية المستضعفة، التي خذلها أبناؤها، فانطلقت الأمهات اللواتي أصابتهن الجراح للثأر لأنفسهن بعد أن خذلهن الرجال، فإن كان الحارث بن عباد في النص الجاهلي يهب ليأخذ بثأر بجير، و يسعى امرؤ القيس للثأر لأبيه الملك، فإن نساء الأمة العربية هن اللواتي ينهض لطلب ثأرهن بأنفسهن.

---

١ عدوان، ممدوح، (١٩٨٢)، الأعمال الكاملة، أمي تطارد قاتلها، بيروت، دار العودة، ج١، ص ٤١-٤٢.

٢ جاد المولى، محمد، و البجاوي، علي محمد، و إبراهيم، محمد أبو الفضل. (١٩٤٢)، أيام العرب في الجاهلية، ط١، مطبعة عيسى البابي الحلبي، مصر، ص ١٤٢ – ١٤٧.

[بجير ⟵ [الثأر] ⟵ الحارث بن عباد]

[حُجر ⟵ [الثأر] ⟵ امرؤ القيس]

[الأمة العربية ⟵ [الثأر] ⟵ الأم العربية]

و نجد أننا بالكاد نلمح التناص مع .نص الحارث بن عباد، في ظل وجود تناص مع نص آخر لامرئ القيس أكثر شهرة من نص الحارث، و بالتالي فإن مقدار ما أوتي المتلقي من سعة نظر في الموروث الجاهلي سيبني له التصور الكامل للتواصل التام مع النص المعاصر.

و يقول الشاعر حيدر محمود في قصيدته "نشيد الغضب" التي يفرغ فيها ثورة الغضب التي في داخله جرّاء ما يلاقي أبناء فلسطين و أولادهم من ذل و هوان في ظل التخاذل و الصمت العربي و الغفلة عما يجري في فلسطين، فيخاطب أما فلسطينية:

ادخلي غرف النوم
و انتزعي وردة الحلم..
من رأس أم
تهدهد أولادها
في أسرة أولادنا
" فإن بلغ الفطام لنا رضيع
تخر بنو العروبة.. صاغرينا
و نأخذ منهم البترول: صفوا
و نبقيه لهم.. كدرا و طينا."[1]

لقد استفاد الشاعر من الثورة التي عاشها الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم الرافض لحياة الذل و الهوان، فثار على ملك الحيرة عمرو بن هند و قتله بعد أن حاول النيل منه وإذلاله، فقام حيدر محمود بتوظيف نص ابن كلثوم توظيفا تناصيا مصبوغا بالتجربة المعاصرة التي يعبر الشاعر فيها عن ثورته على تلك الفئة اللامبالية من أبناء الأمة العربية الراضية بالذل الذي لحق

---

1 محمود، حيدر، (٢٠٠١)، الأعمال الشعرية، من أقوال الشاهد الأخير، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ١٤١.

بإخوانهم في فلسطين، فرأى في الثورة عليهم دفعا للذل عن نفسه وشعبه، فوظف في النص مضمون قول عمرو بن كلثوم:

ونشـــرب إن وردنـــا الماء صفوا ويشـــرب غيـــرنا كدرا وطينا
إذا بـــلغ الفطـــام لنـا رضيـــع تخـــر لـــه الجبـــابر ساجدينا[1]

و من الشعراء الذين أكثروا من توظيف النصوص الجاهلية في أشعارهم توظيفا نصيا و تناصيا واعيا الشاعر عز الدين المناصرة الذي أكثر من استدعاء شخصية امرئ القيس و كذلك شعره، يقول المناصرة:

ضاع ملكي..
أكلتني الغربة السوداء ياقبر عسيب
جارتي: إنا غريبان بوادي الغرباء
نبعث الشعر و نحمي أنقره
أيها الوادي الخصيب
ربما مرت على القبر هنا يوما حمامة
يا حمامات السهوب
أبلغي عني التحية
قبل موتي للحبيب[2]

لقد استعار المناصرة و هو يتحدث عن إحساس الغربة و الوحدة الذي يسيطر عليه بيتي الشاعر الجاهلي امرئ القيس اللذين يقول فيهما:

أجـــارتنا إن الخطوب تنوب و إني مقيم ما أقام عســـيب
أجـــارتنا إنا غريبان ها هنا و كل غريب للغريب نسيب[3]

---

١ التبريزي، شرح القصائد العشر، ص ٣٦٠.
٢ المناصرة، الأعمال الكاملة، يا عنب الخليل، ص ١٤.
٣ ديوان امرئ القيس، ص ٣٧٥.

و يقول علي البتيري في نص له بعنوان " دم عربي لفطير صهيون ":

قفا نبك...

لا...

قفا نحك...

لا

عن الصهوة المستفيضة بالعشق و الموت

هيا انزلا

لقد آن أن ينطق الصمت يا أيها العاشقان.. [1]

و يبدو مكشوفا للقارئ تناص الشاعر مع مطلع معلقة امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب و منزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل [2]

و هو أمر تهافت عليه الشعراء حدّ الاستهلاك فلم يعد في مطلع المعلقة ما يثير، أو يوحي بالتجديد في توظيفه [3].

و يقول المناصرة في نص " المقهى الرمادي ":

في كؤوس الشاي حمراء..

و في لون الحطب

ها هنا أدفن يأسي

و أقول اليوم خمر.. و غدا يا غرباء

" اسكتوا يا غرباء

ارقصوا يا غرباء

فوراء الثأر منا خطباء [4]

---

١ البتيري، علي، (١٩٨٨) الشعر في جرش، دم عربي لفطير صهيون، كتابكم، عمان، ص ٣٦٤.

٢ ديوان امرؤ القيس، ص ٨.

٣ يبدو أن الشاعر لم يكتف بتوظيف مطلع المعلقة بل إنه قام بتوظيف عنوان رواية القاص نجيب الكيلاني "دم عربي لفطير صهيون" عنوانا لقصيدته.

٤ المناصرة، المقهى الرمادي، ص ٦٢– ٦٣.

و مع أن الشاعر يتحدث بلسان امرئ القيس إلا أنه يتناص مع نص آخر للشاعر الجاهلي و الصعلوك الثائر تأبط شرا بشكل يحقق مفارقة موحية، إذ يقول تأبط شرا متوعدا بالثأر ممن نذروا أنفسهم لقتله:

فــوراء الثــأر مني ابــــن أخت   مـــــصع عقدتـــــه ما تحــــل[1]

فالثأر الذي يريده تأبط شرا لنفسه و يتوعد به الأعداء وراءه أسلوب، و وراء ثأر امرئ القيس المعاصر أسلوب جديد مختلف هو أسلوب الخطابة والتنظير في تعريض لواقع الحال العربي في التعامل مع ثارات الأمة المكلومة.

و يقول في نص آخر له بعنوان " جفرا في سهل مجدو ":

و أنا في غابة أشواك الصبر الأخضر
أتقلى من غضب كالماء الطائر في المرجل
تأتي قد لا تأتي
مطلوب مني أن أتجمل
تأتي قد لا تأتي
مطلوب مني أن لا أسأل[2]

فنجد الشاعر قد تناص بشكل خفي مع مضمون جزئي لبيت أمرئ القيس الذي يقول فيه:

وقوفا بها صحبي على مطيهم يقولون لا تهلك أسى و تجمّلِ[3]

---

١ صفدي، مطاع و حاوي، إيليا (١٩٧٤)، موسوعة الشعر العربي، ج١، ص١٤٦.

٢ المناصرة، الأعمال الكاملة، ص ٢٩- ٣٠.

٣ امرؤ القيس، الديوان، ص ٨.

رابعا: سيميائية العنوان

احتل العنوان مكانة متميزة في القصيدة المعاصرة، ولم يعد عملا هامشيا سريعا، فالشاعر المعاصر قد يعاني في خلق عنوان قصيدته أضعاف ما يعانيه في قول القصيدة ذاتها، ذلك أن عنوان القصيدة في نظر الكثير من النقاد المعاصرين يكاد يشكل مفتاح القصيدة أو مطلعها إن جاز التعبير، و لا تختلف أهمية عنوان النص الشعري عن أهمية عنوان الديوان الشعري الذي تنتمي له قصائده.

لقد تنبه الشاعر المعاصر إلى إمكانية توظيف الموروث الجاهلي في وضع العناوين ذات الدلالات الإيحائية، بل إنه تجاوز عملية العنونة المجردة إلى محاولة الاستفادة من الانزياح و خلق المفارقة في العناوين في محاولة لإخصابها و صبغها بالصبغة الشعرية.

عنونة النصوص

لقد سعى الشعراء إلى تكثيف النص الشعري و اختزاله في الجملة أو المفردة المكونة لعنوان النص، ومع ذلك فإن الأمر لا يخلو من وجود نصوص تحمل عناوين لا رابط بينها و بين النص، أو أن العنوان يكون معاكسا تماما للدلالة التي يحويها، أما الشاعر المعاصر فإن انتفاعه بالموروث الجاهلي في وضع عناوينه لم يقف عند شكل معين، بل إنه تنوع في صور متعددة يكمن أبرزها في التالية:

١. **العناوين الرمزية الجاهلية**، و هي تلك العناوين التي يستوحيها الشاعر من رموز، أو أسماء الشعراء و الملوك و الحكماء و مشاهير الدلالات التراثية الجاهلية، وأسماء الأيام والحروب الجاهلية، وكذلك السير و الأساطير، التي تحظى بحضور كبير في وجدان المتلقي، وتحمل دلالات تعبيرية مكثفة كامرئ القيس، و الأصنام، و البسوس، و زرقاء اليمامة، و غيرها.

و في هذه الصورة من صور العناوين، فإننا نجد الشاعر في الغالب لا يكتفي بوضع الأسماء أو الرموز بصورة مجردة، بل يعمد لخلق قدر من الانزياح و المفارقة من خلال إضافة هذه الرموز إلى دلالات معاصرة أو موحية، كنص بعنوان " الصعاليك يجوبون الشوارع " لعلي فودة، و " كلمة لعروة بن الورد " لتوفيق زياد، و " إفادة لامرئ القيس " لعلي الفزاع، و " امرؤ القيس يصل فجأة إلى قانا الجليل " لعز الدين المناصرة، وغيرها الكثير.

٢. **العناوين الشعرية الجاهلية**، و هي تلك العناوين التي يهتدي

إليها الشاعر المعاصر من توظيف للنص الشعري الجاهلي بأخذ شطر من بيت مشهور أو مطلع لمعلقة، أو جملة شعرية مكثفة الدلالة تتناسب و مضمون النص المعاصر، و من ذلك العبارة الشهيرة " قفا نبك " في مطلع معلقة امرئ القيس، و " هل غادر الشعراء " من مطلع معلقة عنترة، و غيرها.

و يراوح الشعراء في هذا النمط من العناوين بين تضمين تام و مباشر للجملة الشعرية المختارة للعنونة، أو من خلال تصرف فني مدروس يحمل أبعادا عصرية و سمات تجديدية وفقا لتقدير الشاعر.

٣. **العناوين النثرية الجاهلية**، و هي تلك العناوين التي ارتبط اختيارها بالنثر الجاهلي، كأن تكون قولا جاهليا مأثورا: مثلا أو حكمة، أو غيرها مما قيل في أحداث و وقائع جسام أو حوارات و خطب خالدة و أيام مشهودة، و الغالب أن يبحث الشاعر عن القول النثري ذي الحضور الواسع في وعي المتلقي و من هنا كانت الغالبية العظمى للعناوين النثرية من الأمثال و الحكم، و للشاعر في تناول العناوين النثرية أن يقف عليها كما هي، أو بالتصرف فيها كالعناوين الشعرية.

عنونة الدواوين

هناك الكثير من الشعراء المعاصرين الذين وظفوا الموروث الجاهلي في عناوين لدواوينهم الشعرية، كعلي الجندي في ديوانه " طرفة في مدار السرطان "، و أمل دنقل في ديوانه الموسوم بـ " أقوال جديدة عن حرب البسوس" و كذلك ديوان " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة "، و ديوان " مجنون عبس " للشاعر محمد القيسي، . . الخ.

و لا تختلف صور عناوين الدواوين الشعرية التي وضعها أصحابها بتوظيف الموروث الجاهلي عن صور عناوين النصوص الشعرية كما سبق بيانه.

و في الجدول التالي مثل على توظيف الموروث الجاهلي في العناوين من مختلف صور عناوين النصوص الشعرية المعاصرة التي سبق بيانها التي اجتمعت عند الشاعر عز الدين المناصرة:

عنوان النص	الديوان	صورة العنوان	ملاحظات
قفا نبك	يا عنب الخليل	العناوين الشعرية الجاهلية	من مطلع معلقة امرئ القيس
زرقاء اليمامة	يا عنب الخليل	العناوين الرمزية الجاهلية	من الرموز الجاهلية المشهورة
ذهب الذين أحبهم	يا عنب الخليل	العناوين الشعرية الجاهلية	من قصيدة لعمرو بن معد كرب
امرؤ القيس يصل فجأة إلى قانا الجليل	بالأخضر كفناه	العناوين الرمزية الجاهلية	من الرموز الجاهلية المشهورة
الرحيل إلى حيث ألقت	يا عنب الخليل	العناوين النثرية الجاهلية	من الأمثال الجاهلية

المبحث الثاني: توظيف النص النثري الجاهلي

لم يتوقف الشاعر العربي المعاصر عند النصوص الشعرية الجاهلية، بل إنه حاول أن يفيد من الموروث الجاهلي كاملا، فالتفت إلى النصوص النثرية بغية توظيفها في نصوصه، و مع أن توظيف النصوص النثرية الجاهلية يبدو ضئيلا مقارنة مع النصوص الشعرية، إلا أن وجودها في بعض المحاولات، يظهر مدى إدراك الشاعر العربي المعاصر لإمكانية الانتفاع بالتراث الجاهلي على الإطلاق.

و رغم المحاولات التي بذلتها للوقوف على النصوص النثرية التي تم توظيفها في الشعر المعاصر إلا أنني لم أعثر إلا على نزر يسير يدلل على وجود فكرة الانتفاع بالنثر الجاهلي و لا يرتقي في حدود علمي لمستوى الظاهرة.

و لعل أشهر الأنواع النثرية التي تم توظيفها في الشعر العربي المعاصر هي:

- **الخطب الجاهلية.**
- **الأمثال و الحكم الجاهلية.**

و فيما يلي توضيح لكل منهما

توظيف الخطب الجاهلية في الشعر المعاصر

لقد بينت الدراسة في فصل سابق أهمية الأدب الجاهلي شعرا و نثرا في حياة العربي في الجاهلية، و ما زالت الخطابة تتمتع بذات التأثير والأهمية التي عرفت بها مما دفع بعض الشعراء

للانتفاع بإمكاناتها، و لعل من أكثر الخطب التي وظفها الشعراء المعاصرون خطبة قس بن ساعدة الإيادي التي يقول فيها:

(أيها الناس: اسمعوا و عوا، من عاش مات، و من مات فات، وكل ما هو آت آت، ليل داج، و نهار ساج، و سماء ذات أبراج، و نجوم تزهر، وبحار تزخر، وجبال مرساة، و أرض مدحاة، و أنهار مجراة، إن في السماء لخبرا، و إن في الأرض لعبرا، ما بال الناس يذهبون و لا يرجعون، أرضوا فأقاموا، أم تركوا فناموا، . . .) و انشد يقول:

لما رأيت مواردا للموت ليس لها مصادر
أيقنت أني لا محالة حيث صار القوم صائر [1]

فمن الشعراء الذين وظفوا تلك الخطبة: الشاعر أحمد دحبور في قصيدة اشتق اسما لها من الخطبة ذاتها و هي: " عن الذي لابد آت " يقول فيها:

لنا الخير الذي في الأرض
و الأرض..
و كل الثورات
و الذي آت على كوكبنا
لابد آت " [2]

يبدو توظيف الشاعر للمضمون الفكري للخطبة واضحا في النص السابق، وتحديدا في فكرة التسليم للقدر الذي لابد أنه سيأتي، وهو من المعاني الفلسفية التي تشد كثيرا من الشعراء إليها.

و يقول الشاعر اللبناني حسن عبدالله في قصيدة طويلة يناقش فيها جدلية الحياة والموت في العرف الإنساني:

---

١ صفوت، أحمد زكي، (١٩٣٣)، جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، ط ١، ج ١، مصر، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ص ٣٥ – ٣٦.

٢ دحبور، الأعمال الكاملة، الوثاق الحرير، ٥١٣.

هادئ ذوبان الدخان على التل...
هادئة تمتمات المعزين
من عاش مات...
و من مات فات
هدوء عميق على الطين
بين حروب مضت وحروب ستأتي
يخلع العسكر المتعبون بنادقهم
و يعود الحديد إلى الأرض.. [1]

لقد لجأ الشاعر إلى أسلوب التوظيف النصي الجزئي في نصه السابق، عندما أخذ عبارات كاملة من الخطبة و أوردها في نصه، و قضية الموت و الحياة و هوانهما في الحروب هي التي جعلت الشاعر يعبر عن الموت بهذا البساطة، و هذا الهدوء الذي لا يتناسب مع الحدث، إلا أن تكرار مشهد الموت والحروب التي يستشرف الشاعر حدوثها هي التي جعلته ينظر للموت هذه النظرة. و يقول الشاعر علي البتيري:

تجمّل بثوب الشهيدْ
و لا تبك موت البيانْ
فما فات مات
و ما كان كانْ
و ما بين عزف القذائف والشعر
ها وطن يتعرى و ينفض عن كتفيه غبار الهوان.. [2]

يحاول الشاعر في النص السابق أن يواسي ذاته بالفجيعة التي حلت بفلسطين، و يصبر نفسه على موت من مات من أهلها و على احتمال ما كان، لأنه لا يريد أن يبقى واقفا عند حد التفجع، و إنما يحاول أن يتجاوز الواقع الأليم ليواصل العمل و التضحية حتى يزيل الذل و الهوان عن الوطن، فوجد في الخطبة السابقة ما يتناسب والفكرة التي تؤرقه فوظفها في النص.

---

١ عبد الله، حسن، (١٩٨٨) الشعر في جرش، قبر حرب، كتابكم، عمان، ص ١٨٣.
٢ البتيري، الشعر في جرش، دم عربي لفطير صهيون، ص ٣٦٥.

توظيف الأمثال الجاهلية في الشعر المعاصر

تعدّ الأمثال من أغنى المصادر بالتجارب الإنسانية و الخبرة و الحكمة، و مكوّنا أصيلا من مكونات الهوية الخاصة بالشعوب و المجتمعات، و قد حفظت لنا الكتب و المدونات العربية مجموعات كبيرة من الأمثال الجاهلية و غير الجاهلية، التي وجد الشاعر العربي فيها مصدرا متجددا، ورافدا خصبا لنصوصه المعاصرة.

و قد تراوح توظيف الشعراء المعاصرين للأمثال الجاهلية ما بين التوظيف النصي سواء أكان جزئيا أم كليا و بين التوظيف التناصي من خلال مضمون المثل الجاهلي، و لم يكن تركيز الشعراء منصبا إلا على نص الأمثال و مضمونها بغض النظر عن المناسبة أو الشخصية التي أطلقت المثل إلا ما ارتبط ذكره بصاحبه عرفا و غدا جزءا منه.

و من نماذج الأمثال التي ارتبطت بأصحابها: " اليوم خمر و غدا أمر "، فلا يكاد هذا المثل يذكر حتى يستدعي معه بالضرورة خبر الشاعر الجاهلي امرئ القيس الذي تشير الأخبار إلى أنه لما قتلت بنو أسد والده جاءه الخبر فقال مقولته المشهورة: " ضيعني أبي صغيرا، وحملني دمه كبيرا، لا صحو اليوم و لا سكر غدا، اليوم خمر و غدا أمر " [1]، فذهبت مقولته مثلا.

وقد وظف كثير من الشعراء المعاصرين عبارة امرئ القيس المشهورة " اليوم خمر وغدا أمر " [2] التي أصبحت بعده مثلا، بعضهم مدرك أنها من الأمثال الجاهلية، والبعض الآخر دفعه لتوظيفها شهرة قائلها و مناسبتها الجلل.

و من الشعراء الذين وظفوا هذا المثل: الشاعر محمود درويش حيث قال في نص سبق بيانه في موضع مختلف [3]:

يومنا خمر و نرد..
و غد الخمر ندم
و غد النرد سأم..

---

١ ديوان امرئ القيس، ص ١٤.

٢ الميداني، أبو الفضل (٥١٨هـ)، مجمع الأمثال، ط ٢، ج ٣، تحقيق محمد أبو الفضل، دار الجيل، بيروت، (١٩٨٧) ص ٥٢٦.

و انظر: الضبي، المفضل (١٧٨هـ)، أمثال العرب، تقديم إحسان عباس، دار الرائد العربي، بيروت (١٩٨١)، ص ١٢٧.

٣ درويش، يوميات جرح فلسطيني، ص ٦٢.

والقضية التي يحاول الشاعر صرف الأنظار إليها من خلال خلق المفارقة ما بين فعل الشاعر الجاهلي و فعل الشاعر العربي المعاصر هي تنبيه المتلقي في محاولة لاستثارة همة العربي المنصرف للهو و العبث و العيش في الوهم، لأن واقع الإنسان العربي يتطلب بالضرورة اليقظة و الانتقال إلى مرحلة العمل.

وكذلك الشاعر عز الدين المناصرة في قصيدته "المقهى الرمادي" التي سبق توظيفها في مقام مختلف لم يغادر فلك الهدف الذي سبقه في نص محمود درويش حيث يقول:

في كؤوس الشاي حمراء
و في لون الحطب
ها هنا أدفن يأسي..
و أقول اليوم خمر.. و غداً.. يا غرباء
اسكتوا يا غرباء
ارقصوا يا غرباء
فوراء الثأر منا خطباء..[1]

و يشترك الشاعر عبد الرحيم عمر مع مضمون ما جاء في النصين السابقين، باختلاف في الصياغة، فيقول:

أعدوه حسر مصير. و أنت تفرّ
و في ناظريك عذابات جيل يصرّ
لعنتك كيف و أين المفرّ
هو اليوم أمرٌ
هو اليوم أمرٌ
و جهد لياليك شعر و خمرٌ..[2]

---

١ المناصرة، المقهى الرمادي، ص ٦٢- ٦٣.

٢ عمر، عبد الرحيم (١٩٦٣)، أغنيات للصمت، هارب من حلمه، ط ١، دار الكتاب العربي، ص ٤٠-٤١.

ولا يختلف الأمر كثيرا عند الشاعر ممدوح عدوان سوى بمرارة المفارقة التي يحدثها في عبارة امرئ القيس حين جعل أمه التي هي رمز للمرأة العربية المهانة في فلسطين و في كل مكان هي التي تنهض للأخذ بالثأر لنفسها و لوطنها بعد أن حل الذل و الهوان بالرجال، فخذلوها، وعجزوا عن الثأر لها، فيقول:

أنا الآن خمر
و أمي هي الأمر..
أمي تطارد قاتلها.. لا تنام[1]

ومن الأقوال المأثورة التي أصبحت أمثالا و حافظت على ارتباطها بالحدث والسياق العام الذي قيلت فيه، ما جاء على لسان والد عنترة بن شداد العبسي عندما " أغار بعض أحياء العرب – وقيل طيئ – على عبس فأصابوا منهم و استاقوا إبلا، فتبعهم العبسيون فلحقوهم و قاتلوهم عما معهم و عنترة يومئذ فيهم، فقال له أبوه: كر يا عنترة، فقال عنترة: العبد لا يحسن الكر إنما يحسن الحلاب و الصرّ، فقال: كر و أنت حر، و ألحقه بعدها بنسبه"[2]، و وجد الشاعر علي فودة في الأقوال السابقة إمكانيات توظيف فنية خصبة فقال:

يا وطني.. ها أنا ذا بين يديك
أبكي شحوب ساعديك
أقول: لا عليك
بعد أن رأيت في الليل نجوم الظهر
يا وطني المقهور.. كر
كرّ و انت حرّ[3]

لقد وجد الشاعر في الحدث الجاهلي تقاطعا بين احتلال وطنه وعبودية عنترة، و في ظل القهر الذي يعيشه هذا الوطن لا يجد الشاعر سبيلا له للخلاص إلا بثورة و صولة ينهض لها الوطن يجزى بها حرية كما نال عنترة بكرّه حريته.

---

١ عدوان، الأعمال الكاملة، أمي تطارد قاتلها، ج١، ص ٤١–٤٢.

٢ الأصفهاني، أبو الفرج(٣٥٦هـ / ١٠٣٥ م)، الأغاني، تحقيق: عبد الستار أحمد فرّاج، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠، ج ٨، ص ٢٣٧.

٣ فودة، علي، الأعمال الكاملة، الفجري، ص ٣٦٢.

ومن الأمثال الأخرى التي وظفها الشعراء: "رب أخ لك لم تلده أمك"[1]، فقد وظفه الشاعر سميح القاسم في أحد نصوصه التي يخاطب فيها محمود درويش ليعبر عن الغربة و النفي عن الوطن و كيف يلتقي الغرباء فيصبحوا إخوة في الغربة و الهم، فقال:

بدون سلام
بدون كلام
تقبل في عنقي قلب أمك
(ورب أخ لك..)
ألقي بهمي على صدر همك
و نبكي و نضحك
في غربتين..[2]

ومن الأمثال التي وظفها الشعراء في نصوصهم الشعرية المثل الشهير: "الحديد بالحديد يفلح"[3] و في بعض الكتب "لا يفل الحديد إلا الحديد"، و هما بالمعنى ذاته، و كثير من الشعراء وظف هذا المثل لبيان دلالة القوة التي لابد و أن تقابل بالقوة، لا بالخطب، ولا بالحوارات، أو الكلمات الرنانة، يقول ممدوح عدوان:

طلبت أن أحمي صغاري أو بلادي..
و امتشقنا بعض أوجاع المخيم... و المنافي
كي نفل بها حديدا..
غير أن الأرض، كل الأرض،
خافت من سلاحي
أقفلت آذانها عمدا
لتغفل عن صياحي..[4]

---

١ الجمحي، ابن سلام (٢٣٨ هـ)، الأمثال، ط ١، تحقيق عبد المجيد قطامش، دار المأمون للتراث، دمشق، ١٩٨١، ص ١٧٥.

و يقال إن المثل للقمان بن عاد و أن له موضعا غير الموضع الذي يضعه الناس فيه، إذ إن لقمان رأى امرأة يعرفها و عندها رجل غريب في وضع مريب فسألها عنه فقالت: إنه أخي، فقال مستنكرا قولها: رب أخ لك لم تلده أمك.

٢ القاسم، ، جهات الروح، تغريبة إلى محمود درويش، ص ١٣٠.

٣ الميداني، مجمع الأمثال، ج ١، ص ١٦.

و انظر: ابن سلام، الأمثال، ص ٩٦.

٤ عدوان، أبدا إلى المنافي، ص ٧٧.

ومن الأمثال التي وظفها الشعراء المعاصرون في نصوصهم المثل القائل: " اختلط الحابل بالنابل " [1]، فقد وظفه الشاعر سميح القاسم في أحد نصوصه الذي يقول فيه:

أم شتى تحشر في بابل
يختلط الحابل بالنابل..
ثمة آلات تصخب
أرض تتقلب..
حبلى تتوجع
جبل يتصدع.. [2]

و يوظف الشاعر علي فودة المثل السابق ذاته في نص له بعنوان " غزلان الصحراء " يقول فيه:

في المقهى
يختلط الحابل بالنابل.. تختلط الأصوات
يختلط الأحياء مع الأموات
ها هم صحبي في المقهى
هاهم يلتفون على طاولة الزهر
وفي خاطرهم بعض الحسناوات[3]

و هناك كثير من الأقوال المأثورة التي قام الشاعر المعاصر بتوظيفها دون النظر لاعتبار أصلها قولا مأثورا، و إنما نظر إليها على أنها مثل، و لم يقلل هذا من القيمة الفنية لعملية التوظيف لها.

---

١ الأصمعي، (٢١٦ هـ)، الأمثال، جمع محمد جبار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠، ص ٣١.

و انظر: الأمثال لابن سلام، ص ٢٩٨.

٢ القاسم، سميح (١٩٧٩)، ديوان الحماسة، ضوء جديد للقصر العتيق، ج٢، منشورات مكتب الأسوار، عكا، ص ١١٣.

٣ فودة، علي، الأعمال الكاملة، الفجري، ص ٣٦٤.

المبحث الثالث: أساليب الخطاب التوظيفي

تمهيد

تتعد أساليب الخطاب التوظيفي في النص الشعري العربي المعاصر بشكل يمنح الشاعر مساحة أكبر من الحرية التعبيرية بما يتناسب و رؤياه الفنية الخاصة، و من تباين هذه الأساليب غدا الشاعر قادرا على خلق التجديد في نمط الخطاب الذي يوجهه للمتلقي، فضمن لصوته الخروج من قبضة التكرار، و أبعد عن قارئه شيئا من احتمالات الشعور بالملل المصاحب للأسلوب الخطابي ذي النمط التكراري الواحد.

و تتراوح أساليب الخطاب في النص الشعري المعاصر بين أربعة أساليب خطابية للشاعر حرية الاختيار بينها عند توظيف الرموز الجاهلية و ذلك وفقا لمستوى التوظيف الذي ينتمي النص الشعري له، " فإما أن يتحد بها و يتخذ منها قناعا يبث من خلاله أفكاره و خواطره و آراءه، مستخدما صيغة المتكلم، و إما يقيمها بإزائه و يحاورها متحدثا إليها و مستخدما صيغة المخاطب، و إما أن يتحدث عنها بصيغة ضمير الغائب "[1]، و إما أن يراوح بين بعض أو جميع الأساليب السابقة في النص الواحد و هو ما يمكن أن نسميه الالتفات.

و بشكل عام نستطيع أن نقسم أساليب الخطاب الشعري إلى ما يلي:

١. **الأسلوب الخطابي القناعي / (ضمائر المتكلم)**
٢. **الأسلوب الخطابي الحواري / (ضمائر المخاطب)**
٣. **الأسلوب الخطابي القصصي / (ضمائر الغائب)**
٤. **أسلوب الالتفات / (المراوحة بين مختلف الضمائر)**

---

١ عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٢٠٩.

الأسلوب الخطابي القناعي

و هو تقنية القناع، أو كما سبق الأسلوب الذي يتحدث به الشاعر في النص الشعري بصيغة المتكلم، حيث يوظف الرمز الجاهلي الذي يرى فيه القدرة على حمل كامل تجربة الشاعر المعاصرة، فيتقمص الشاعر الشخصية و يسقط عليها خصوصية التجربة المعاصرة مراعيا أن لا تطغى الشخصية الجاهلية على النص و أن لا يسمح لشخصيته بالظهور المباشر و إن حدث شيء من ذلك فإن القناع يكون قد تمزق.

لقد وجد الشاعر عز الدين المناصرة في شخصية الشاعر و الفارس الجاهلي عبد يغوث الحارثي قناعا قادرا على أن يعبر من خلاله عن تجربة الأسر و القتل و الألم التي يعيشها الشاعر المعاصر، فتقمص شخصية عبد يغوث و اتحد فيها بشكل اندمجت فيه الشخصيتان و تحولتا إلى شخصية واحدة تعبر عن تجربة الشخصية المعاصرة و تحتفظ في الوقت ذاته بخصوصية تجربة الشخصية الجاهلية، فاستعار الشاعر من شخصية عبد يغوث واقع الحرب التي خاضها و أدّت إلى وقوعه في أسر بني تميم ثم إصرارهم على قتله بالنعمان بن جساس و ربطهم للسانه بنسع كي لا يهجوهم فطلب منهم أن يفكوا لسانه ليهجو قومه و طلب إليهم إن كانوا لا بد قاتليه أن يسقوه الخمر صرفا ثم يقطعوا شريانه فينزف حتى الموت [1].

إن هذه الميتة المفجعة و النهاية المؤلمة، أثارت مشاعر الأسى في داخل الشاعر المعاصر، الذي وجد في عذاباته التي يلاقيها من الحرب التي مرت على وطنه، و ذل الاحتلال، و صور الأسرى، و القتلى، و الفقراء و المشردين، دافعا له لاستحضار شخصية عبد يغوث و التحدث عبر مأساتها عن مأساته المعاصرة، فقال:

أقول و قد قطعوا شرياني و مروا
على جبهتي... و استراحوا على رئتي الميتة..
أقول وقد تركتني المدائن تحت الخطر
وصرت سفيرا لجوعي و فقري و نومي
على طاولات المقاهي و خوفي من المنتظر
حديثي عن الأمة الساكتة
غنائي عن الجوع و الثورة الغامضة
كأني أرى مجزرة... [2]

---

١ الضبي، المفضل (١٧٨ هـ) المفضليات، تحقيق أحمد شاكر و عبد السلام هارون، ط ٦، بيروت، ص ١٥٥-١٥٦.

٢ المناصرة، الأعمال الشعرية، الخروج من البحر الميت، ص ٢١٥

إن المعن في الأسلوب الخطابي للنص السابق يجد ضمير المتكلم هو المحرك الفعال في النص عبر دوال قناعية تبرز هذا الضمير، وكأننا نسمع عبد يغوث الحارثي وقد عاد من جديد للحديث عن مأساته، و ما عبد يغوث في النص إلا المناصرة ذاته.

أسلوب الخطاب القناعي

[أقول]	[شرياني]	[جبهتي]	[رئتي]	[صرت]	[حديثي]	[غنائي]	[أرى]
أنا	أنا	أنا	أنا	أنا	أنا	أنا	أنا

(ضمير المتكلم)

إن الشاعر في النص السابق كان موفقا إلى حد كبير في هذا الأسلوب، إلا أننا أشرنا من قبل إلى أن الشاعر قد يخفق فيه إذا مزق القناع الذي يتقمصه، و نسي أنه يتحدث باسم شخصية أخرى سواء أكان واعيا أم لا، و عند هذا الحد ينقطع التوظيف عن النص، و يتحول إلى أسلوب شعري مباشر و جديد.

و في نص للشاعر علي فودة مثال على ما سبق ذكره، فهو في نص له بعنوان " الصعاليك يجوبون الشوارع " يتقمص شخصية الصعلوك عروة بن الورد، و يعبر من خلال هذه الشخصية عن تجربته المعاصرة، إلا أن الشاعر في غمرة الانفعال ينسى أنه يتحدث من خلال لسان عروة، فينطلق متحدثا بلسانه الخاص عن شعوره الخاص، الذي لا صلة للشخصية المستدعاة به، و عندها يتحقق انقطاع التوظيف و يتم تمزيق القناع.

يقول فودة:

يا ليتني يا صحب ما ألبستكم ثوب الحرير..
يا ليتني ما جئت مقهاكم و لا أطعمتكم زادي
و لا أسكنتكم قلبي الكبير
يا ليتني كنت الضرير..
يا ليتني مت..
....

" شلت يداه
من غاص في لبنان، في الجولان في سيناء... في بحر السلام
و اصطاد في الأقصى اليمام"..[1]

لقد تحدث الشاعر في النص السابق من خلال لسان عروة الصعاليك مستذكرا قيامه على أمر الصعاليك، لكنه يندم على ما قدمه لهم من تضحيات بعد ما لاقى منهم من جحود و نكران، ولعله يقصد و يرمز بعروة لنفسه و لكل عربي / فلسطيني رفض توقيع اتفاقية السلام، و بالصعاليك إلى بعض أبناء فلسطين الذين شردهم الاحتلال فوجد أن كثيرا منهم تخلى عن قضية فلسطين ونسي ما قدمت له، و انشغل بمصالحه الخاصة، و طرب لنغمة السلام التي أطلقها الرئيس الراحل أنور السادات.

و يبدو الشاعر إلى هذا الحد موفقا في القناع الذي وظفه و عبّر من خلاله، إلا أنه في الجزء المتبقي من النص ينسى عروة بن الورد الذي استدعاه، فيتحدث عن معاهدة السلام التي بدأ الحديث عنها عقب حرب ١٩٧٣ رافضا لها و معتبرا من يمد يده لهذا السلام كأنما قد مدها بالقتل لشعب لبنان، و لأهل الجولان، و مشتركا في قتل أهل فلسطين معرضا بالرئيس المصري الراحل أنور السادات الذي وقع معاهدة السلام مع إسرائيل، وهذا الحديث لا يمكن أن يكون من حديث عروة بن الورد، لأن التجربة المعاصرة قد طغت على التجربة الشعرية المشتركة في هذا المستوى من النص.

ونلمح ذات الأسلوب عند الشاعر أحمد حسن أبو عرقوب في نص له بعنوان " حكاية أميم و أخيه " و فيه يتقنع الشاعر بشخصية الشاعر الجاهلي الحارث بن وعلة الذهلي [2] ليعرض لحال من كان ثأره في قومه، و بين إخوته، و جرحه في كفه، و معرضا لحالة الاقتتال و الفرقة بين إخوة العروبة، فيقول:

---

١ فودة، علي. الأعمال الشعرية، الصعاليك يجوبون الشوارع، ص ٤٦٢-٤٦٦.

٢ في الخبر أن قوم الشاعر بغوا على أخيه و قتلوه، فلما أراد أن يثأر منهم استعصى عليه الأمر، وقال في ذلك

قومي هم قتلوا أميم أخي فإذا رميت أصابني سهمي

فلئن عفوت لأعفون جللا و لئن قتلت لأوهنن عظمي

انظر: الأصفهاني، أبو الفرج(٣٥٦ هـ)، الأغاني، تحقيق: عبد الستار أحمد فرّاج، ج ٢٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠، ص ٢٢٠.

قومي هم قتلوا أميم
أخي..
فإذا رميت أصابني.. سهمي
قطعت يد
أدمت أميم..
أيطعن الأخ في قبيلتنا أخاه
و لا يرى يتألم..
بكت المدينة
فاستشرت بيوتها
كيف السبيل إلى أخي
كي أسترد إخاءه
....
أميم قم..
هذي بوادي نجد
قد فتحت على مسرى الرياح شعبها
يدي يا أميم تلم عظمك
من جدث الموت.. أنت أخي
و كنت ظلمتك.. شلت يميني
و ها جئت أرجوك بعض السماح"[1]

هكذا يتبين لنا أن تقنية القناع من أشهر الأساليب التي اتكأ عليها الشاعر المعاصر في بناء القصيدة المعاصرة فلا غرابة أن يكون أسلوب الخطاب القناعي من أكثر الأساليب الخطابية استخداما.

---

١ أبو عرقوب، أحمد حسن. (١٩٧٣)، توقيعات على قيثارة الرفض، منشورات دار فيلادلفيا، عمان، ص ٢٧ – ٣٠.

الأسلوب الخطابي الحواري

و في هذا الأسلوب الخطابي يلجأ الشاعر إلى استخدام ضمائر المخاطب، فهو يرى في الشخصية الجاهلية التي يستدعيها القدرة على حمل جزء مهم من أبعاد تجربته الخاصة، لكنها غير قادرة على استيعاب كافة أبعاد هذه التجربة، أو أن هناك شخصيات أخرى أو دلالات مختلفة يريد التعبير من خلالها فلا يستطيع استخدام أسلوب القناع، ويكثر هذا الأسلوب الخطابي في مستوى التوظيف التركيبي، و هو ما نتج عنه " اقتراب القصيدة الحديثة من النزعة الدرامية التي أتاحت لها قدرة واضحة على الاستنباط النفسي و الحوار الداخلي، وهيأت لها الخروج من جو الغنائية و الخطابية "[1].

و في هذا الأسلوب يقوم الشاعر بالوقوف إزاء الشخصية المستدعاة و يبادر بإسقاط معالم من تجربته الخاصة عليها من خلال محاورتها، و في هذا الحوار لا نسمع صوت الشخصية المستدعاة إلا ما كان ردا على حديث الشاعر و على لسانه أيضا، كأن يسأل الشاعر تلك الشخصية و يقوم بالإجابة عنها، أو يدير الحوار في الاتجاه الذي يريده.

و في هذا الأسلوب يحقق الشاعر حرية أكبر، ذلك أنه يستطيع أن يجعل الشخصية المستدعاة تستقل بملامحها الجاهلية بشكل أكبر، و يستطيع هو أن يتحرر أكثر من التجربة الجاهلية و خصوصياتها التي قد لا يحتاج إليها الشاعر كاملة في تجربته المعاصرة " و من المعروف أن المعطى التراثي للأداء الحواري يأخذ أنماطا أحادية البعد، تتكرر أشكالها و تتعدد صورها حيث يظل مكتفيا بقص خارجي (يحكي) الموقف الحواري الحقيقي أو المتخيل و المتمثل في قال و قلت أو مخاطبة الرفيقين "[2]، ونلمح أن كثير من الشعراء يلجأ إلى أدوات النداء لمحاورة تلك الشخصيات و تحقيق المفارقة و مقدار من الانزياح بين دلالات الشخصية الجاهلية و التجربة المعاصرة.

و مثال هذا الأسلوب الخطابي الحوار الذي يجريه الشاعر عز الدين المناصرة مع شخصية زرقاء اليمامة، و فيه نرى الشاعر يعبر عن تجربته المعاصرة من خلال إسقاط أبعادها على شخصية زرقاء اليمامة عبر الحوار الذي يجريه معها، و من خلال تحكمه بهذا الحوار يحقق مساحات كافية للتعبير عن ذاته في ظل دلالة الرمز المستدعى.

---

١ عيد، رجاء. لغة الشعر، ص ١١٢.

٢ عيد، رجاء. المصدر نفسه، ص ١١٢.

يقول المناصرة في النص الذي سبق توظيفه في مقام مختلف:

في اليوم التالي يا زرقاء
قلعوا عين الزرقاء الفلاحة..
في اليوم التالي يا زرقاء
خلعوا التين الأخضر من قلب الساحة
في اليوم التالي يا زرقاء..[1]

لقد استطاع المناصرة عبر الحوار الذي استخدم فيه ضمير المخاطب – هم – و أدوات النداء و من خلال تكرار جملة الخطاب (يا زرقاء) أن يعبر عن التجربة المعاصرة التي نرى فيها الحديث عن قوى الاحتلال الصهيوني التي استباحت أرض فلسطين، فأذلوا النساء، و أرهبوا الضعفاء، و اقتلعوا الأشجار، و ما زالوا ينكلون بنا..، وهكذا نجد الشاعر قد استطاع بأسلوب الحوار أن يجد مساحة أكبر من حرية التعبير و تحقيق الخصوصية محافظا في الوقت ذاته على دلالة الرمز الذي يوظفه.

و يستخدم الشاعر توفيق زياد أسلوب الحوار في استدعاء شخصية الشاعر الجاهلي عروة ابن الورد وخبره مع أصحاب الكنيف الذين كان يقوم على أمورهم ثم جحدوا ما قدمه لهم، ليعبر عن قضية الجحود والنكران للخير و المعروف التي انتشرت بين الناس فيقول في المقطع الثالث عشر من قصيدة " الندبة " التي سبق ذكره في موضع مختلف:

دوده من عوده
يا أنت يا عروة يا ابن الورد..
يا من عاش حتى شاف
ما يفعل أصحاب الكنيف
قل لنا
هل هكذا الدنيا؟
أجبنا
قل لنا
هل هكذا الناس؟..[2]

---

١ المناصرة، يا عنب الخليل، ص ٢٣

٢ توفيق، زياد ١٩٩٤، كلمة إلى عروة بن الورد، ط٢، مطبعة أبو رحمون، عكا، ص ١٢٣.

و مع أن التجربة المعاصرة تكاد تطغى على النص إلا أن الشاعر كان موفقا في محاورة الشاعر الجاهلي عروة بن الورد الذي كان له موقف قادر على حمل هذا البعد من تجربة الشاعر المعاصر، وبرز الحوار عبر الحديث الموجه من الشاعر إلى عروة بن الورد كما في الشكل التالي:

أسلوب الخطاب الحواري

[يا أنت]	[يا عروة]	[يا ابن الورد]	[يا من عاش]	[قل لنا]	[أجبنا]
أنت	أنت	أنت	أنت	أنت	أنت

ضمير المخاطب

و نرى الأسلوب ذاته عند الشاعر سميح القاسم خلال حوار مع امرئ القيس فيه لوم له على التجائه للروم ليطلب العون منهم على الأخذ بثأر أبيه، و الشاعر يرمي إلى لوم العرب الذين سارعوا للجوء إلى أمريكيا في طلب العون على اليهود الغاصبين، الأمر الذي لا يرتضيه الشاعر فيقول:

لمن أنت ملتجئ يا امرأ القيس؟
هل تستجير بنار الأجانب؟
أقصر لُعنت..
و رمضاء أهلك برد عليك..
انتبه يا امرأ القيس..[1]

أسلوب الخطاب الحواري

[أنت]	[ملتجئ]	[يا امرأ القيس]	[أقصر]	[لُعنت]	[انتبه]
أنت	أنت	أنت	أنت	أنت	أنت

و يستخدم الشاعر المناصرة الأسلوب الخطابي نفسه في نص آخر أراد أن يحذر فيه الأمة من خطر اللجوء إلى الروم - الأوروبيين - في طلب المساعدة لمحاربة الصهاينة و أخذ الثأر منهم، فيستدعي شخصية الشاعر الجاهلي امرئ القيس و يخاطبه محذرا إياه من اللجوء إلى بلاد الروم و طلب العون لتحصيل ثأره، لأن ملكها قد أعد له حلة مسمومة ليقتله، يقول المناصرة مخاطبا امرؤ القيس:

---

١ القاسم، سميح (١٩٩١)، الأعمال الكاملة، ط١، دار الهدى، كفر قرع، ج٤، ص ٢٠٠.

يا أيها المهزوم
يا سيد الشعر
قلنا تخون الروم..
في ثوبك المهزوم
وأنت لا تدري
وربما تدري..[1]

نرى أن كثيرا من الشعراء قد وظف حادثة لجوء الشاعر الجاهلي امرئ القيس للروم طلبا للنصرة، للتعبير عن رفضهم لطلب العرب العون من الغرب الأوروبي و الأمريكي في صراعهم مع الصهاينة.

الأسلوب الخطابي القصصي

و هو من الأساليب التي استخدمها الشاعر المعاصر لدواعي مشابهة لدواعي الأسلوب الخطابي الحواري السابق، و فيها يكثف استخدام ضمائر الغائب و الصيغ الفعلية الدالة على الزمن الماضي، فيتحدث عن الشخصية الجاهلية التي يرى فيها القدرة على حمل أبعاد تجربته المعاصرة، و يضفي عليها بعدا عصريا دون طغيان أو تكلف.

و نلمح في هذا النمط الأسلوب القصصي أو أسلوب " كان يا مكان " عند كثير من الشعراء و لا يخفى على المتأمل مدى تأثير هذا الأسلوب و قدرته على جذب القارئ للتواصل مع النص الشعري المعاصر. إلا انه يتوجب على الشاعر أن لا يسرف في هذا القص التاريخي الذي قد يودي بشاعرية النص و يحوله إلى وثيقة تراثية بشكل منظوم.

و من أمثلة هذا النمط الخطابي ما جاء في نص لعز الدين المناصرة بعنوان " امرؤ القيس يصل فجأة إلى قانا الجليل " يقول فيه:

كان عرس بقانا الجليل، و فاطمة الآن تكتب لي
أن خُنجر المسجى على الرمل لم يدفنوه
كان عرس بقانا الجليل، و فاطمة الآن

---

١ المناصرة، الأعمال الشعرية، ص ١٤.

تفتح باب التطوع:
حناؤها و خلاخيلها و العطور
و تقسم أن لا تكون نؤوم الضحى
و تقسم الآن، أن يفرح الشجر السمهوري
و فاطمة الآن قصت جدائلها
أقسمت أن تكون:
نجمة للصحارى، و بوصلة التائهين
يا رياح الجنوب اشمري
حتى تبدأ العاصفة. [1]

لقد استطاع الشاعر بهذا الأسلوب القصصي أن يبني جسورا تصل الماضي بالحاضر و تبث الحياة في الحكاية التاريخية و إن خالفت بعض الأحداث ما هو متعارف عليه، فها هي فاطم التي قال فيها امرؤ القيس في المعلقة:

غدائره مستشزرات إلى العلا ضل العقاص في مثنى و مرسل
و يضحي فتيت المسك فوق فراشها نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل [2]

نراها تتخلى عن دلها و تنعمها، فلم تعد تنام حتى الضحى، و غدائر شعرها قام بقصها، و اتسع الفرق بين الحياة التي كانت تحياها فاطمة امرئ القيس و حياة فاطمة المناصرة. و يمكن أن نلمح أسلوب القص في الشكل التالي:

أسلوب الخطاب القصصي

[كان عرس]	[كان عرس]	[تُقسم]	[خلاخيلها]	[قصّت]	[أُقسمت]
هو	الماضي هو	الماضي هي	هي	هي	هي

ضمير الغائب

و من أمثلة هذا الأسلوب ما جاء في نص للشاعر سميح القاسم بعنوان " انتقام الشنفرى "، يستخدم فيه الإخبار للتعبير عن تجربته المعاصر، فالشاعر يوظف قصة الشنفرى التي تشير كتب

---

1 المناصرة، الأعمال الشعرية، ص ٥١١.
2 أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، ص ٢٥٨-٢٥٩.

الأخبار إلى أنه بعدما تعرض للذل و المهانة و عرف أنه ربيب عند بني سلامان و أسير و أنه ليس منهم، أقسم على الانتقام وقتل مئة منهم، فقتل تسعا وتسعين و تمكنوا منه فقتلوه، ثم دار الزمان فيعثر أحد بني سلامان بعظم الشنفرى فيموت على أثرها، يقول القاسم:

بشر، جن، إله
يستبيح المضمرا
و يرى ما لا يرى
شنفرى
سيم خسفا و هو انافا نبرى
شنفرى...
أقسمت أحزانه أن يثأرا
ألف ويل يا (شبابه)
يا (سلامان).. يا كل الورى
ألف ويل من عذاب الشنفرى
و انتقام الشنفرى.."[1]

إن الشنفرى الذي يخبرنا عنه القاسم في النص السابق ما هو إلا رمز للفلسطيني الذي يتعرض للذل والهوان على يد الاحتلال الصهيوني، و تكالبت عليه العذابات حتى ضاق بها ذرعا، و أقسم أن ينتقم لنفسه ممن سامه الذل و الهوان، و يعني الصهاينة ومن والهم الذين يرمز لهم في النص بـ (شبابه) و (سلامان) القوم الذين أقسم الشنفرى الجاهلي أن ينتقم منهم، و يحذر الشاعر في النص من أن انتقام الشنفرى سيكون شديدا و مؤلما.

و من النصوص التي سبق ذكرها نص لعز الدين المناصرة بعنوان " دار عمتي جليلة " استخدم فيه الشاعر الأسلوب القصصي في التعبير عن القضية التي تشغله، و المتأمل في النص يجد أن الشاعر قد لجأ لصيغة "كان. . " و هي من الصيغ التي ترتبط كثيرا بالأسلوب الإخباري القصصي، يقول المناصرة:

---

١ القاسم، جهات الروح، ص٧.

جليلة بنت الكروم..
وأخت الرجال
خطفت في هودج
كان خاطفها تابعا من تبابعة الاحتلال
حين حاول لمس قطوف العنب
كان سيف كليب بن مرة في الخابية
يجندل هامة جلادها الطاغية
بضربته القاضية..[1]

و أشير هنا إلى أنه يمكننا أن نعتبر أسلوب الخطاب الحواري جزءا من أسلوب الخطاب القصصي إذ إن الحوار عنصر رئيس من عناصر الأسلوب القصصي و مع ذلك فلا يمكن أن ننظر لكل حوار على أنه قص بالمفهوم الدال على القص.

أسلوب الالتفات

و في هذا الأسلوب يراوح الشاعر بين مختلف الأساليب الخطابية، السابقة فقد يجمع منها اثنين أو قد يجمعها كلها، و هو من الأساليب البلاغية المعروفة، فالشاعر هو الذي يقرر الأسلوب الأمثل و الأقدر على حمل التجربة الشعرية المعاصرة.

ويكثر مثل هذا الأسلوب الخطابي الشعري في النصوص الشعرية التي يغلب عليها الطول النسبي، فيجد الشاعر في التنقل بين تلك الأساليب مخرجا له في أبعاد الملل عن القارئ، و بثا للحيوية في أوصال النص من جهة أخرى، و يحتاج مثل هذا الأسلوب إلى قدرة فنية عالية ذلك أن الشاعر لابد له من أن يحسن التخلص أثناء التحول من أسلوب إلى آخر كي لا يبدو النص مقطع الأوصال أو مفكك التكوين.

و قد يلجأ بعض الشعراء إلى إعطاء أرقام للمقطعات الشعرية التي تتكون منها القصيدة مما يتيح للشاعر التحول بين أساليب الخطاب المختلفة بيسر وسهولة.

---

١ المناصرة، الأعمال الشعرية، ص ٦٢٥.

ومن الشعراء الذين وظفوا هذا الأسلوب الشاعر علي الفزاع في قصيدة له بعنوان " إفادة لامرئ القيس " يعبر فيها عن حالة الإحساس بالضياع التيه و التخاذل التي تعتري الإنسان العربي من خلال المفارقة بين حال الشاعر الجاهلي و الشاعر المعاصر، فيبدأ الفزاع النص متقمصا قناع الشاعر الجاهلي امرئ القيس عندما جاءه خبر مقتل أبيه و أصبح الثأر له واجبا عليه، فيقول على لسانه:

أسرجي لي فرسي
ربما يجمعنا الدم.. لكن
آه.. ما أقساك يا هذا الختام..[1]

. ثم يتحول الشاعر إلى أسلوب خطابي آخر هو الإخبار متحدثا بصيغة الغائب عن امرئ القيس الذي أصبح في تجربة الفزاع رمزا للفشل و الهوان و العجز عن تحقيق الثأر، في إشارة إلى عجز الإنسان العربي عن تحقيق الثأر للأمة، يقول:

هو ذا الضليل يهوي من على ظهر الجواد.
لا دماء الشيخ وافاها انتقام
و لا فكت صبايا كندة الثكلى الحداد..
آه ما أقسى انكفاء الخيل من قبل البداية..
هو ذا أواه ما أقسى النهاية....[2]

ثم يتحول الشاعر إلى أسلوب خطابي آخر هو الحوار، و يجريه الشاعر مع امرئ القيس الذي تخلى عن ثأره و أقبل على اللهو و المجون و حياة العبث التي كان يحياها من قبل، و رافضا لكل النصائح التي تدعوه للتعقل و العودة للجدة والحزم و أخذ الثأر، معللا ضعفه بأنه لم يتعود خوض الحروب و لم يرث عن أبيه سوى أشياء لا تتصل بالحروب.

و كل ذلك يسوقه الشاعر للإشارة للتخاذل الذي يستشري في صفوف الأمة، و العجز الذي أقعد أبناءها عن الأخذ بثأرهم من أعدائهم، و ألقى بهم لحياة اللهو و العبث، فيقول في هذا الحوار:

---

1 الفزاع، علي، (١٩٩٦)، الأعمال الشعرية، ديوان نبوءة الليل الأخير، وزارة الثقافة، عمان، ص ٢١١.

2 المصدر السابق، ص ٢١٣.

ـ يا امرأ القيس اتئد..
ـ شدّني شوق لأيام الشباب..
ـ يا امرأ القيس انتقم.
ـ كل ما أبغيه أنثى وشراب
(فاعذروني يا رجال)
لم يعلمني أبي شقّ الغبار
لا.. ولا قرع السيوف
كل ما أورثني – المرحوم – زقاً وحريما
و دفوف..[1]

لقد استطاع الشاعر بنجاح أن يتنقل بين أساليب الخطاب الشعري التي سبق بيانها التي يمكن أن نوضح بعضها في الشكل التالي:

أسلوب الإلتفات

المتكلم		الغائب		المخاطب	
[اسرجي لي]	أنا	[ذا الضليل]	هو	[يا امرأ]	أنت
[يجمعنا]	نحن	[يهوي]	هو	[اتئد]	أنت
[آه]	أنا	[هو ذا]	هو	[انتقم]	أنت

مما أتاح له مساحة اكبر من حرية التعبير، و ساعده على إبعاد الملل عن القارئ و إضفاء قدر من الحيوية و التجديد في النص، الذي يمعن النظر في النص السابق يدرك تماما أن الالتفات بين الأساليب الخطابية يحتاج مهارة فائقة، و وعي تام بمختلف الأساليب، و قدرة على اختيار الأسلوب الأمثل للتعبير.

ومن الشعراء الذين تنوعت الأساليب الخطابية في قصائدهم الشعرية أحمد دحبور، ففي قصيدة له بعنوان " أحزان ورقة بن نوفل " نراه يمهد للنص بتوضيح شخصية ورقة بن نوفل للقارئ، ثم يقسم النص إلى ثلاثة أجزاء أعطاها أرقاما متسلسلة، و في كل جزء نراه يستخدم

---

١ القزاز، الأعمال الكاملة، ص ٢١٥.

أسلوبا خطابيا مختلفا ليؤدي في الختام فكرة عامة مفادها أن ورقة بن نوفل كان شخصية سلبية رفضت الجاهلية، لكنها لم تتخذ موقفا إيجابيا واحدا، فجاء الرسول صلى الله عليه وسلم و "لم تتح لورقة حتى فرصة تأييده "[١]، و يبدأ الشاعر القصيدة مستخدما أسلوب الخطاب القصصي مخبرا عن نموذج ورقة فيقول:

خلف الجدران تسكن الخرافة
يطفح بحر الرمل بالخرافة

....

و بين ريح الرمل و الهدير
ورقة مغلوبة في ساحة القمار تستجير
لكنها مهملة تظلّ
لا تسعفها الخرافة
و لحظة فلحظة تخف دون نسمة تطير[٢]

و بعد هذا القص يتحول الشاعر في المقطع الثاني إلى أسلوب الحوار مخاطبا ورقة بن نوفل و حاثا إيّاه أن يتخلى عن سلبيته و يخرج عن صمته و يجهر بالدعوة لنصرة الرسول ﷺ و تأييده لأنه أعلم الناس بالحق الذي جاء به من سواه، يقول:

أزح له الجدار
كن دليله
القلوب تقتفي ناموسك الخفيّ
أشعل الفتيل نلمح البداية
الجذور تدفع التراب
و العيون تأكل الكتاب
كن إذن دليله
و لو للحظة

---

١ دحبور، الأعمال الكاملة، حكاية الولد الفلسطيني، ص ١٥٠.

٢ المصدر نفسه، ص ١٥٠ – ١٥١.

يكاد يهبط الستار
كنْ...
.. يكا. [1]

يلحّ الشاعر على فكرة رفض الصمت و التخاذل عن نصرة الحق و يزداد الرفض تناميا في داخله عندما يصدر الصمت ممن له تأثير و دور فاعل يستوجب أن يؤديه بأمانة و صدق، فيعمد لتعرية أمثال هذه الرموز من خلال التحول إلى أسلوب الخطاب القناعي متحدثا بلسان ورقة بن نوفل الذي يعلن عجزه وتخاذله عن نصرة الحق والرسول، و رضاه بالانهزام أمام الباطل، فيقول:

لأنني لم أثقب الجدار
لأنني لم أعرف اليدينْ
ألمس كل لحظة قدومه المثار
بالتعب الخلاق، بالغبار
ألمح مكّتينْ
تنصهران حوله في جمرة الحوار
لأنني لم أعرف اليدينْ
و لم اشمّ الأرج الخفي، أو أصادق النهار..
لأنني يبست في انتظار
معجزة تثقب لي الجدار
هُزمتُ مرتين
لمحت عمري بين ليلتين
محاصرا..
لمحت وجهي ورقة مغلوبة في ساحة القمار [2]

---

١ المصدر نفسه، ص١٥٢.
٢ المصدر السابق، ص١٥٣-١٥٤.

لقد استطاع الشاعر من خلال المراوحة بين أساليب الخطاب المختلفة كما في التالي:

أسلوب الإلتفات

المتكلم		الغائب		المخاطب	
[لأنني]	أنا	[تسكن الخرافة]	هي	[أزح له]	أنت
[لم أعرف]	أنا	[يطفح]	هو	[كن دليله]	أنت
[ألمس]	أنا	[ورقة مغلوبة]	هي	[ناموسك]	أنت
[ألمح]	أنا	[تستجير]	هي	[أشعل الفتيل]	أنت
[لمحتُ]	أنا	[تسعفها]	هي	[كن]	أنت

أن يوصل للمتلقي الفكرة المحورية التي يحملها النص بنمط أكثر حيوية و محققا قدرا أكبر من التفاعل بين المتلقي و النصوص المتعددة المقاطع، و استطاع الشاعر أن يكشف النقاب عن رمز من رموز الجاهلية المغمورة قال عنه الشاعر في مقدمة النص: " ورقة بن نوفل يكاد يكون نكرة في تاريخنا العربي "[1] و هو ما نحتاجه للتوسع في توظيف الرموز التراثية التي لم يستغل الشعراء بعد إمكانياتها التعبيرية و طاقاتها الإيحائية.

---

١ المصدر السابق، ص ١٥٠.

المبحث الرابع: إشكاليات التوظيف

لقد دار خلاف كبير بين الأدباء و النقاد حول المزالق و الإشكاليات التي رافقت ظهور الشعر العربي المعاصر، و تصدت كثير من الدراسات لبيان الآثار المترتبة على الانجراف الأعمى و اللاواعي خلف النظم وفق الشكل الشعري المعاصر، و ليست هذه الإشكاليات و التحذير من خطورتها بالأمر المستجد عليه، بل إنها تعود إلى مرحلة الإرهاصات الأولى لظهور الشعر الحر، وتحديدا عبر الشاعرة نازك الملائكة التي تشكل لديها وعي أولي مبكر ببعض المشكلات التي تعترض النمط الشعري الجديد أدرجتها في كتابها "قضايا الشعر المعاصر".

و ذكرت الملائكة أن بعض المتحمسين لهذا اللون من النظم ذهب بعيدا في المغالاة و التقليد الأعمى للنماذج الأولى دون أن يدرك هذا البعض أن كثيرا من تلك النماذج و إن كانت لشعراء كبار لم تسلم من الزلل والخطأ، فعكف من بعدهم على تقليد أعمالهم بما فيها من أخطاء حتى كادت هذه الأخطاء تترسخ وتتحول إلى أصول أسلوبية للشعر المعاصر، و ناقشت الملائكة كثيرا من المزالق التي سوف تتناول الدراسة بعضها.

ثم توالت الدراسات والبحوث التي اجتهد أصحابها للنظر في أمر هذا الشعر، و أرى أنه لابد من التنويه لبعض الإشكاليات و خاصة تلك التي تتعلق بتوظيف التراث و رموزه، مع الأخذ بعين الاعتبار أن بعض هذه الإشكاليات قد تتحول إلى ظاهرة من ظواهر الشعر المعاصر، وبعضها أقل شأنا إلا أن هذه الإشكاليات لا يجب أن تعمم على جميع الشعراء أو مطلق الشعر العربي المعاصر، لأن في التعميم بعدا عن المصداقية، و الموضوعية، و الدقة، كما أن ورود إحدى هذه الإشكاليات في نص معين لبعض الشعراء لا يعني أن تكون هذه سمة غالبة على شعره، بل إن الأمر يتطلب إيراد بعض النصوص التوضيحية بهدف تسليط الضوء على الإشكاليات، و ليس تقيما للشعراء.

أما الإشكاليات التالية التي تعرض لها الدراسة، فقد سبق و تناولها بعض الدارسين بالبحث و النظر بشكل عام في معرض حديثهم عن إشكاليات الشعر المعاصر، إلا أن هذه الدراسة تختلف عن سابقاتها باختلاف الجهة التي تنظر منها لهذه الإشكاليات، فهي تحاول تخصيص استعراضها من خلال ربطها و بيان صلتها بموضوع الدراسة " توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر " في مسعى جاد لإضفاء أكبر قدر من الشمولية لمختلف المحاور المتصلة بها.

و لا تدعي هذه الدراسة أن ما تعرض له من إشكاليات يعتبر الحدود النهائية لها، بل إن هناك إشكاليات أخرى أقل شأنا و تأثيرا ارتبطت بتوظيف الموروث الجاهلي في الشعر المعاصر تجاوزتها الدراسة لمحدودية تأثيرها، و ضيق انتشارها.

١ . ٢ . إشكالية التوظيف المكثف.

و لا يُقال إن هذه الإشكالية تختص بتوظيف التراث الجاهلي في الشعر المعاصر، بل تشمل كافة أنواع الرموز و الدلالات التي توظف في الشعر المعاصر أشكالها، إن هذه الإشكالية تتفاقم نصا بعد نص دون أن يبدي كثير من الشعراء اهتماما لخطورتها، إذ لم يعد غريبا على المتلقي أن يطالع نصًا شعريا يحتشد فيه مزيج مكثف من الرموز العربية – على امتداد التراث العربي –، و الرموز الغربية – التي نجهل كثيرا منها و يجهلنا – و الأساطير، و الخرافات، و أسماء، و إشارات، و ألقاب، و موجودات، . . تتكاثف لتجعل من النص الشعري مجموعة من الشفرات أو الطلاسم السحرية، مفجرة الحيرة و الذهول في نفس المتلقي و هو يلهث جاهدا على أن يفسر الدلالات التي تحملها تلك الرموز، و عندما يعتريه العجز يحاول بأسلوب آخر من خلال البحث عن رابط يجمع بين تلك الرموز، فيصطدم بعجز لا يقل عن سابقه، وهكذا تنقطع الصلة بين القارئ و النص على عكس ما هو مفترض.

يقول علي أحمد سعيد (أدونيس) في نص له من " كتاب الحصار ":

متدثرًا بدمي، أجيء يقودني
حلم ويهديني بريق،
هيأت بيتي لابن رشد
وأبي نواس، والرضي
و كتبت للطائي أن يأتي وقلت لذي القروح: أبو العلاء أتى.

و احمد و ابن خلدون،
سنعلن آية الأحشاء، وسوسة السديم الأولي
و نفكك اللغة الدفينة. [1]

و يقول سميح القاسم في سربية الصحراء:

رمل يموج
سوافٍ تهيج
و أين الخيول؟
الطلول؟
الهوادج؟
أين الفيالق؟
(عُربٌ، رومٌ، فرس)
و أين اللواعج؟
ليلى وقيس
و أين القوافل؟
أين القبائل؟
بكرٌ، تميم، عبسٌ
و أين سحيم و أوسٌ
و هند و دعد
أين الحجاز و نجد
غزاني على راحتي أين وجهي؟؟؟ [2]

يتبن لنا مرة أخرى أنه " لا يكاد الرمز يأخذ بعض مداه في النص حتى يفاجئه الرمز اللاحق فيطفئ إضاءته و ينهي دوره، و الأمر نفسه فيما يخص المتلقي، إذ لا يكاد المتلقي ينتهي من استقبال الرمز الأول أو توظيفه ضمن سياق التلقي، حتى يفاجأ بالرمز الآخر يطل بوجهه من ثنايا النص،

---

١ أدونيس. (١٩٨٥)، كتاب الحصار، ط١، دار الآداب، بيروت، ص ٢٣٥.

٢ القاسم، سميح. (١٩٨٥)، في سربية الصحراء، ط١، دار الجليل للنشر، عمان، ٥٦-٥٧ ص.

فيختال فرصة استيعاب الرمز الأول لأن المجال قد ضُيّق عليه "[1]، و حتى الإنسان المثقف قد أصبح مضطرا لإجهاد ذاكرته أو للبحث حتى يصل إلى المقصود، وهكذا تتحول هذه الرموز المكثفة إلى عامل معيق أمام المتلقي.

٣. الغموض.

و الغموض من أكبر الإشكاليات التي رافقت الشعر المعاصر منذ البدايات الأولى حتى هذا الوقت، ولعل كثيرا من الدراسات والبحوث قد تصدت للنظر في هذه الإشكالية التي تكاد تتحول عند بعض الشعراء سمة من سمات أسلوبه الشعري، و حاولت هذه الدراسات البحث في أسباب الغموض، و أشكاله، و نتائجه.

و قد انطلق كثير من الشعراء المعاصرين يلهث خلف كل ما من شأنه أن يحقق له مقدارا واسعا من الغموض في نصوصه معللا ذلك بتجنب التقريرية والمباشرة التي تحط من شعرية النص، و في سعيهم لتحقيق هذا البعد انزلقوا نحو الغموض المفرط الذي كثيرا ما كان يفقد النص الشعري ولغته سمة مهمة هي الإيصال و الإبلاغية التي تعتبر من أهم خصائص اللغة بشكل عام.

و هذا الإشكال ليس منفصلا عن الإشكال الذي سبقه، بل هو مقترن به حينا، ومن نتائجه حينا آخر، ذلك أن الكثافة الرمزية رافقها في بعض الأحيان ظهور الغموض متمثلا في بعدين أساسيين، الأول: غموض الرمز ذاته، و الثاني: غموض الدلالة الرمزية، و في البعد الأول يعمد الشاعر إلى إيراد رموز يجهلها القارئ من جهة، و لا يوضحها الشاعر من جهة أخرى، أما في البعد الثاني فتكون الدلالة ذاتها سبب الغموض بشكل لا يجزم المتلقي معه ما الذي أراد الشاعر أن يوصله من أفكار.

يقول الشاعر ممدوح عدوان في أحد نصوصه:

ماذا أساوي فيك يا بيروت
إذا ضاق الحصار..؟
بالأمس أفردها الكماة على المضائق
تستجير فلا تجار..

---

١ الرواشدة، ظواهر في لغة الشعر العربي المعاصر، ص ٤١٢.

فهلا سألت القصف يا ابنة مالك ؟
هلا سألت الطائرات ؟[1]

إن النص قد يبدو للوهلة الأولى واضحا لا غموض فيه، لكن التساؤلات التي يطلقها الشاعر و الانزياحات الإسنادية في النص تجعل الغموض يطل على القارئ، الذي ينتظر منه أن يتساءل ماذا يمكن أن تكون إجابة السؤال الأول للشاعر؟ و هل يمهد للإجابة بأنه سيتخلى عنها – بيروت – كما ورد في جملته " تستجير فلا تجار "؟ و لا نكاد نفكر بإجابة السؤال حتى تعترضنا الجملة الخبرية التي تلت السؤال، ثم يفاجئنا الشاعر بسؤال ثان أشد غموضا مما سبقه برمز " ابنة مالك " التي يخاطبها الشاعر بقوله: فهلا سألت القصف يا ابنة مالك؟ و من هنا يبدأ الغموض بالتشكل من خلال محاولة معرفة من هي ابنة مالك؟، و ما هي دلالتها التراثية؟، وما دلالتها المعاصرة؟ و المتلقي المثقف يجب عليه – حسب تصور الشاعر – أن يعرف من هي ابنة مالك، و لو فرضنا أن المتلقي يعرف أنها عبلة ابنة عم الشاعر الجاهلي عنترة، فإن الغموض يحيط بدلالة هذه الشخصية قديما و حديثا، بل ما الرابط بينها وبين قصف لبنان و الطائرات؟ و هل كان الشاعر موفقا في استدعاء هذا الرمز؟

٤. التقريرية و المباشرة

هي الوجه الآخر المعاكس للإشكال السابق، و كثيرا ما يلجأ الشاعر إلى توظيف دلالات و رموز مكشوفة بصياغة صريحة و واضحة خوفا من وقوع المتلقي في اللبس أو الغموض، ولكنه في غمرة خوفه هذا يقترب بالنص الشعري من التقريرية و المباشرة التي تصيب النص بنوع من الضعف الفني.

و لا يمكن أن نعد الأمر من قبيل التعجيز للشاعر، أي إما أن يكون النص المعاصر غامضا أو أن يكون مباشرا، لأن الأمر ليس على هذه الصورة، فالشاعر الذي يملك أدوات القدرة الإبداعية هو الذي يضفي على نصه شيئا من الغموض الذي يستثير القارئ، و يخلق له فضاء نصيا أرحب للتأويل والمشاركة الفاعلة، و محافظا على استمرار التواصل بين النص و القارئ، دون أن يغرق نصه بالوضوح والمباشرة ليحقق للقارئ الاتصال مع النص، و الأصل في الإبداع القدرة على حفظ التوازن و المراوحة بين الأساليب التي تجعل من النص عملا متميزا ذا خصوصية واستقلال.

---

١ عدوان، قصيدة ينقصها شهيد، ص ٧٠.

و لعل من أهم العوامل التي تسهم في دفع الشاعر للوقوع في المباشرة و التقريرية هو طغيان التجربة التراثية على التجربة المعاصرة، فيتحول النص إلى سرد تاريخي مبتذل، أو أن تطغى التجربة المعاصرة على الرمز المستدعى فيتحول النص إلى سرد واقعي بلسان غريب عن العصر و عن الرمز الموظف، ومن ذلك ما يفعله بعض الشعراء الذين يستخدمون تقنيات القناع و أثناء النص ينسى الشاعر أنه يتحدث بلسان قناعه فيتحدث بشكل صريح محققا بذلك التقريرية والمباشرة، وتبقى المسألة نسبية و متفاوتة من نص لآخر.

يقول عز الدين المناصرة من نص له بعنوان" دار عمتي جليلة " سبق توظيفه في أكثر من مقام سبق في الدراسة:

جليلة بنت الكروم، و أخت الرجال
خطفت وهي في هودج..
حوله حرس من غضبْ
كان خاطفها تابعا
من تابعة الاحتلال
أقام عرسها الدموي و ألقمها فستقا من ذهبْ
و لكنها،
هيأت موت جلادها،
حين حاول لمس قطوف العنبْ..[1]

إن التقريرية والمباشرة تطغى على النص بصورة تفقده جزءا من شعريته، و بيان ذلك من وجهين: فإما أن تكون التجربة المعاصرة قد طغت أو أن تكون التجربة التراثية هي التي طغت، و لو اعتبرنا أن تجربة المناصرة بأبعادها و دلالاتها المعاصرة قد طغت على الرمز التراثي الذي استدعاه الشاعر، فسنجد جليلة المعاصرة تسيطر تماما على النص وتقصي جليلة التراثية – زوج كليب و أخت جساس – فهي بنت الكروم في إشارة مباشرة إلى المرأة الفلسطينية، و ظن الشاعر أنه بحاجة لمزيد من التوضيح فقال: " و أخت الرجال " و لا يخفى على من يعيش في بيئتنا أن هذه العبارة تحمل دلالات مكشوفة و صريحة معاصرة.

1 المناصرة، الأعمال الكاملة، رعويات كنعانية، ص ٢٤٥.

و لم يكتف الشاعر بهذا القدر من التقريرية، فهو عاد لاستثمار دلالات الرمز التراثي فقال: "خطفت في هودج" و لكنه حرم النص من بعض الشاعرية بقوله: "كان خاطفها تابعا من تبابعة الاحتلال" و تفاقمت التقريرية والمباشرة بإدراج كلمة "الاحتلال" التي أرى أنه لو حذفها و اكتفى بالقول: "كان خاطفها تابعا من التبابعة"، أو حتى بربط كلمة "تبابعة" بضمير من الضمائر، لأعاد للنص توازنه، لكن الكلمة – الاحتلال – أجهضت جزئيا شعرية النص، و لم يعد فيه ما يستثير المتلقي أو يحثه على التأمل المعمق في فضاء النص.

و مع ذلك فإن للمناصرة مدافعة عما سبق، فيقول "إنه يرى النص بعيدا عن التقريرية و المباشرة، ذلك أن عبارات مثل: "بنت الكروم" و "أخت الرجال" و "الاحتلال" شائعة و عامة في حدود بيئتنا المحلية – بلاد الشام –، فإن كان ابن البيئة يراها مباشرة، فلا أظن أنها سطحية أو مباشرة الدلالة للمتلقي العربي الذي في الجزيرة أو المغرب على سبيل المثال "[1]، و من جهة أخرى إذا نظرنا إليه باعتبار طغيان التجربة التراثية فستبقى التقريرية و المباشرة تسيطر على النص، و سنراه يمثل قصا مغرقا في التاريخية بأسلوب منظوم دون أن يشكل إبداعا أو خلقا فنيا متميزا في الحكاية التراثية.

٥. تشويه الرمز التراثي

و هذه من أخطر الإشكاليات التي تواجه الرموز التراثية عامة و الجاهلية خاصة، ولعل الخطر يزداد إذا كان الشاعر يقوم بتشويه هذه الرموز عن سبق إصرار و تقصد، كما أن بعض الشعراء لا يعي وعيا تاما حقيقة الرمز الذي يستدعيه، بمعنى أن هناك رموزا تحتمل دلالات متعددة و يمكن أن توصل رسائل مختلفة فيلمّ الشاعر ببعض الجوانب الدلالية ويجهل الأخرى فيكون هذا بابا يلج منه نحو تشويه الرموز التراثية الجاهلية.

و هناك أيضا بعض الرموز التراثية ما زالت ذات دلالة غير محددة، بمعنى أن هناك خلافا في المدلول الرمزي الذي يمكننا أن نسمها به، و لا يعني أن شاعرا يختار لها دلالة معينة أن نحذو حذوه و هذا مزلق آخر ينجرف فيه بعض الشعراء المقلدين الذين يضعون أعمال غيرهم من الشعراء نصب أعينهم ويبدؤون بإعادة رسمها و تشكيلها.

---

١ من لقاء خاص أجراه الباحث مع الشاعر في بيته مساء يوم الاثنين ٣٠/ ١٠/ ٢٠٠٦، عمان- الأردن.

و قد يعذر هذا النوع من الشعراء إلى ما لجهله بإمكانيات الرمز، و حدوده التوظيفية، إلا أن الإشكالية الخطيرة تتمثل في معرفة الشاعر التامة بحقيقة الرمز الذي يوظفه ثم يعمد قاصدا لتشويهه و توظيفه بشكل لا مسؤول، و يلصق به دلالة تختلف عن دلالته الحقيقية المختزنة في ذهن المتلقي، و بشكل عام قد نجد مثل هذا العمل عند بعض الشعراء الذين يحملون مواقف سلبية من الموروث، ويقدمون سواه من الحضارة الغربية أو غيرها عليه [1].

مساحة الحضور

و أعني بالحضور مدى معرفة المتلقي و صلته بالرموز التراثية الجاهلية الموظفة في النص، و حضورها في إدراك المتلقي، ويتحول الأمر إلى إشكالية عندما يقوم الشاعر بتوظيف رموز مغمورة قياسا بمستوى المتلقي المعرفي، أو نصوصا من غير المتوقع أن يكون لدلالتها صدى في المخزون الفكري الثقافي للمتلقي، وهنا يصبح التواصل مع النص و إدراك مقاصد الشاعر أمرا شبه مستحيل.

و هذا يتطلب من الشاعر أن يستحضر المستوى المعرفي للمتلقي الذي يريد أن يوجه له النص، فإذا أفرط الشاعر في السمو بلغة الخطاب الشعري فإنه سيصل إلى مرحلة تخصيص الخطاب، بمعنى أن الشاعر يكتب لفئة معينة ذات مستوى معين دون أن يأخذ بالاعتبار من يقع خارج هذا المستوى.

و يتحقق الأمر في توظيف الموروث الجاهلي في الشعر المعاصر إذا ما استدعى الشاعر رمزا أو حادثة أو دلالة بحاجة لسعة اطلاع في الأدب الجاهلي، فها هو الشاعر أحمد دحبور يقول في نص له بعنوان " فاطمة المغربية "

سقط النصيف
و ذابت الشمسان في كأسين ترتطمان فارغتين
فمنا جثتين تداريان غريم عمرهما المثنى
وهو يسخر من بعيد. . [2]

---

١ للمزيد: انظر موقف الشعراء العرب من التراث، الفصل الأول من هذه الدراسة.

٢ دحبور، الأعمال الشعرية، ص ٧٤٨.

إن الأمر قد يبدو للمتبصر بالموروث الجاهلي واضحا جليا، غير أن الغالبية العظمى من المتلقين لا تدرك أن الشاعر المعاصر قد قام بتوظيف نص للشاعر الجاهلي النابغة الذبياني، بل إنه من الضروري أن يعلم الواقعة التي قيل فيها نص النابغة وهو في قوله:

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه   فتناولته و اتقتنا باليد[1]

إذ تشير كتب الأخبار و التاريخ[2] إلى أن هذا البيت قاله النابغة الذبياني حين أراد أن يمدح المتجردة زوجة النعمان، فتغنى بعفتها عندما سقط نصيفها دون تعمد فالتقطته عن الأرض و حاولت أن تستتر بيدها دون أن تسمح لأحد بالنيل منها و لو نظرة.

و يقول عز الدين المناصرة من نص " في الرد على الأحباب ":

لو أن الفتى حجر...
لو انني قمر في الشام مرتحل..
لو انني قمرٌ
لو انني حجر في الشام منغرسٌ..
لو انني جبل
تشتاقه الأنواء و الأمواج و السفن
لكنني في بلاد الروم منزرعٌ
أبكي على وطن قد خانه وطن..[3]

لقد وظف المناصرة في النص السابق جزءا من نص لا يحمل مقدار الحضور الذي يسمح للشاعر بتوظيفه باطمئنان، و لما أحس بذلك كتب اسم صاحب النص على يساره و هو تميم بن أبي بن مقبل، لكنني أرى أن الأمر لم يتم جلاؤه بالقدر الذي يكفي لتوظيف جزء من نص مغمور

---

1 الذبياني، النابغة (١٩٨٤)، الديوان، تحقيق: كرم البستاني، بيروت، دار صادر، ص ٤٠.

2 الأصفهاني، أبو الفرج (٣٥٦هـ)، الأغاني، تحقيق: عبد الستار أحمد فرّاج، ج ٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠، ص ٨٢.

3 المناصرة، الأعمال الشعرية، ج١، ص ١٦.

لشاعر مقل مثل تميم بن أُبي بن مقبل [1]، و ليس بالرمز المشهور أو ذي الدلالة التي تجعله يحسن التفاعل بين النص و المتلقي، و بيت تميم بن أُبي مقبل الذي وظفه المناصرة هو قوله:

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر تنبو الحوادث عنه وهو ملوم [2]

و قد وجدت شاعرا آخر وظف البيت السابق قبل المناصرة و هو الأديب ناصيف اليازجي و لا أدري إن كان المناصرة قد اطلع على نص اليازجي أم لا الذي يقول فيه:

قد قال في طيب عيش المرء شاعرنا ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر

وها أنا اليوم في مهد الضنى حجر ملقى فمن أين طيب العيش انتظر [3]

و منه أيضا أن يوظف الشاعر جانبا ذا حضور أقل من جوانب الرمز المستدعى، ويكثر هذا في الرموز المتعددة المحطات و المراحل، التي يطغى حضور بعضها على بعضها الآخر، يقول عز الدين المناصرة من قصيدة " دار عمتي جليلة " سبق بيانه:

و لكنها،
هيأت موت جلادها
حين حاول لمس قطوف العنب
[كان سيف كليب بن مرة في الخابية
يجندل هامة جلادها الطاغية
بضربته القاضية]. [4]

---

1 من بني العجلان، من عامر بن صعصعة، أدرك الإسلام و أسلم، عاش نيفا و مئة عام وكان يبكي على أهل الجاهلية، له أشعار كثيرة يهجو بها النجاشي.

الزركلي، خير الدين(١٩٧٩)، الأعلام، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت، ج ٢ ص ٨٧. و انظر: طبقات ابن سلام الجمحي، ص ٣٤، الإصابة ١: ١٩٥.

2 ابن ميمون، (١٩٩٢) منتهى الطلب من أشعار العرب، ط١، تحقيق محمد طريفي، دار صادر، بيروت، ج١، ص ٣١١

و انظر: ديوان تميم بن مقبل، تحقيق عزة حسن، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٦٢.

3 ديوان ناصيف اليازجي، (١٩٨٣)، مارون عبود، ط١، دار مارون عبود، بيروت، ص ٤٠٢.

4 المناصرة، الأعمال الشعرية، ص ٣٤٥.

لقد استدعى الشاعر رمز جليلة – زوج كليب – و هو رمز لا يحمل دلالة محددة في ذهن المتلقي ذلك أن ما هو حاضر في وعيه وجود صلة تربطها بكليب الذي يتداعى للذهن بذكره حرب البسوس و ما دار فيها من قتال و سفك دماء و طلب للثأر، . . . ، و مع أن هذه الحرب بتفاصيلها و أبطالها ذات حضور كبير في وعي المتلقي إلا أن هناك مساحة من القصة لا تحظى بذات الحضور للجزء السابق الذكر، و هذا الجانب من الحكاية أقل حضورا من سواه مما قد يسبب إشكالية لبعض المتلقين.

و كما ذكرت فإن هناك إشكاليات أخرى ارتبطت بالشعر العربي المعاصر تتقارب و تتباعد مع ما سبق ذكره، و تبقى هذه الإشكاليات نسبية من شاعر لآخر، بل من نص لآخر و بعضها يكاد يشكل ظاهرة.

المبحث الخامس: في تصحيح التوظيف

إن عملية توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر تحتاج من الشاعر إلى أن يقف طويلا قبل الإقدام عليها، ذلك أن المسؤولية الملقاة على عاتقه تصبح مزدوجة في هذه الحال ما بين مسؤولية الشاعر عن إخراج نص شعري يتدفق إبداعا وفنا، ومسؤولية التعامل مع التراث بشكل واع لدخوله المباشر في تكوين الهوية العربية.

إن الكم الكبير الذي نظرت فيه الدراسة من النصوص الشعرية المعاصرة ذات الصلة تجعلني على اقتناع كبير بأن شعرنا المعاصر استطاع أن يحقق نجاحا واسعا في التعامل الصحيح مع الموروث، ومع ذلك فإنه في كل التجارب لا بد من نتائج سلبية لا تعد هدما بل عاملا مساعدا على إعادة البناء إذا ما أحسن التعامل معها و تقويمها، بل إن الشاعر الذي ضعف نصه أو حتى أخفق في الإبداع في تجربة معينة، يبدع و يتقن في تجارب شعرية أخرى بعد أن أصبحت السبيل واضحة المعالم، مما يدفعني لابدي رأيا — قد يصيب –في أمور إذا ما تنبه لها الشاعر العربي قد تسهم في تصحيح مسار التوظيف و من أهمها:

١ . التوظيف الواعي للموروث الجاهلي:

لا بد للشاعر قبل أن يخوض التجربة أن ينظر في تراثه، يقرأ، و يقرأ، و يقرأ، ويرفد معجمه التراثي بالنصوص و التعابير والصور التي تعينه على تلمس مواطن الجمال و مراكز القوة و الإبداع الشعري، و هذا يتطلب منه أن يرتد بقوة لمصادر التراث الجاهلي الأصيلة، فيأخذ منها بشكل متكامل، فلا يهمل شيئا، و لا يتكئ على تجارب الآخرين مع التراث الجاهلي ليصبح ناقلا عن ناقل، فها هو الشاعر صلاح عبد الصبور على سبيل المثال يعكف " عامين كاملين على التراث الشعري العربي كله، يقرؤه و يتمثله، و يعجب بأصوات منه، و يرفض أصواتا أخرى "[1]

---

١ عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٢٦.

و هنا يجد الشاعر نفسه حرا في اختيار الرموز والدلالات التراثية التي تتناسب و تجربته المعاصرة، فلا يختار ما هو عاجز عن حمل أبعاد تلك التجربة، أو عاجز هو ذاته عن توجيهه وفق الرؤيا النصية التي سيعبر خلالها، فيتحول الرمز الذي كان الهدف منه إضاءة أبعاد التجربة عاملا هادما مضللا جرّاء سوء اختيار الرمز، أو حتى سوء التوظيف.

٢. السيطرة على الكثافة التوظيفية للموروث الجاهلي

فلا يندفع الشاعر العربي المعاصر اندفاعا غير مسؤول، بوعي أو دون وعي يحشد الرموز و يكدسها بعضها فوق بعض بشكل يرهق النص و يثقله قبل أن يرهق المتلقي، ولعل رمزا واحدا أو دلالة معينة قد تؤدي ما تعجز عن تحقيقه مجموعة غير متناسقة من الحشود الرمزية و الدلالات التراثية المتباينة.

و أما إن لم يكن للشاعر مندوحة من إيراد عدة رموز، أو حشد مجموعة دلالات، فإنه لا بد له من التخطيط الجيد للسيطرة عليها حيث لا يسمح لبعضها بقتل الآخر، أو إزاحته، أو الطغيان عليه إلا بالقدر الذي يتطلبه سياق النص، فيأخذ كل رمز أو دلالة المساحة و مقدار التوظيف الذي يتناسب مع حضوره و إمكانياته التعبيرية.

وليس في هذا دعوة لحتمية توظيف ذات الرموز أو حتى التوظيف ذاته في النص الشعري المعاصر بشكل مطلق، ذلك أن هناك سمات أسلوبية أخرى لا تقل جمالا عن أسلوب توظيف الموروث الجاهلي، و الموجه لذلك خصوصية التجربة ورؤية الشاعر، أي أنه هو الذي يتحكم بالموروث وليس الموروث هو الذي يتحكم به.

٣. تقديم المشترك التراثي و الدلالي على سواه

و هذا الأسلوب لا يقلل من شأن النص أو الشاعر، بل إنه أمر الواجب اتخاذه أولوية للشاعر ذلك أنه " تتأتى إشكالية الرمز هنا حين يستحضر من مجال غريب عن المتلقين، فيعجزون عن استدعاء إطاره و متعلقاته و ظلاله، مما يكبح جماح التلقي لديهم، و يتحول عاملا معيقا بدلا من أن يكون عامل توصيل و إنارة، وفق ما ذهب إليه " أ. أ. ريتشاردز " في كتابه " مبادئ النقد الأدبي " حين رأى أن المشترك المعرفي الذي يتحصل بين المبدع و المتلقي يجعل الالتقاء بينهما ميسورا، ويحقق التوصيل على نحو أسهل مما لو كان المشترك المعرفي ضئيلا " [١].

---

١ الرواشدة، ظواهر في لغة الشعر العربي المعاصر، ص ٤١٥.

و هذا يقودنا لبيان الهدف الأهم لدى الشاعر، و هو التواصل و الإبلاغية بأسلوب شعري فني مميز، فإن كان هدف التوظيف " تقديم وظيفة إشعاعية في النص "[1]، فمن الأولى اختيار الرموز والدلالات التي تسهل تحقيق هذا الهدف، و أنا لا أعني بهذا دعوة الشعراء للبحث عن كل ما هو شائع لحد الابتذال و الاستهلاك لمجرد الوصول لمشترك معرفي على حساب قدرات الرمز المستدعى، بل المقصود توظيف الخبرة و القدرة على الاختيار الذي تعين عليه الرؤيا الفنية و العاطفة الصادقة للشاعر.

٤. تجنب تكرار الرموز والدلالات التراثية

و هذا ما لاحظه كثير من النقاد والأدباء من أن كثيرا من الشعراء الذين أطلق عليهم شعراء الجيل الثاني قد تهافتوا عليه و وقعوا فيه، فكثير منهم قد اطلع على تجارب الشعراء الرواد، و انبهر بالقدرات الفنية و التقنيات التوظيفية العالية التي انعكست في نصوصهم، و ما استطاعت الرموز و الدلالات التراثية الموظفة أن تحققه على مستوى النص الشعري، فأقبلوا على تلك الرموز يعيدون تكرارها مرة بعد مرة، حتى استهلك كثير من تلك الرموز و أصبحت ذات حضور تقليدي تتحول معه إلى " نمط لغوي مسطح تفقد معه كل طاقاتها الإيحائية، وقدرتها على الإشعاع "[2].

و ليس معنى هذا أن من يسبق من الشعراء إلى توظيف رمز أو دلالة تراثية ما يصبح مالكها و لا يسمح لغيره بإعادة توظيفها، إنما الواجب تجنبه هو إعادة توظيف الرمز التراثي المستدعى بذات الدلالة و الاستخدام الذي سبق أن وظفه شاعر آخر.

و للشاعر أن يعيد توظيف ما سبقه إليه غيره من خلال قدرة فنية متجددة بأسلوب ابتكاري يحقق للنص الشعري الخصوصية و الجدة التي تميزه عن غيره من النصوص، تماما كالبحر الذي له صورة عامة حاضرة في الأذهان، لكنه يختلف من لوحة إلى أخرى وفقا لما تبدعه ريشة الفنان.

---

١ المصدر السابق، ص ٤١٥.

٢ عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٢٩٤.

٥. اللجوء للهوامش و الحواشي عند الضرورة.

و لا أدعو لذلك إلا كمخرج أخير للشاعر الذي قد لا يجد مناصا من إيراد رمز، أو نص، أو دلالة تراثية معينة للنهوض بنصه و هو يعلم مسبقا أن فيما سيورده خلقا لإشكالية في تحقيق التواصل مع المتلقي، مما يجعله يبحث عن أسلوب ربط خارجي ينير للقارئ الطريق و يعينه على تحقيق التواصل مع النص و بذلك تكون الحواشي والهوامش و الإحالات و الشروحات الضرورية أنسب وسيلة لتحقيق ذلك.

إلا أن الأمر بحاجة للحيطة والحذر مغبة الوقوع فيما لا تحمد عقباه، لأنه لا يعني ما سبق ذكره أن يتحول النص الشعري إلى دراسة تتزاحم فيها الحواشي، و الهوامش، و الشروحات و الإحالات بشكل يجهد القارئ و يخلق له نوعا من اللبس و الإرباك، إنما فقط للضرورة الملحة، و قد لجأ كثير من الشعراء الرواد كعبد الوهاب البياتي، و صلاح عبد الصبور، و بدر شاكر السياب، و غيرهم لهذه التقنية لا سيما أن في كثير من شعرهم توظيف للرموز الغربية، و الأساطير، و الدلالات الخاصة التي تتطلب التوضيح والإبانة، و كثير من النقاد يرى أن هذه التقنية هي الأخرى وافدة لشعرنا العربي من الغرب.

و لا أعني مما سبق تقنية " المتون الشعرية وحواشيها " التي تعتبر من تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، التي هي " أن يصوغ الشاعر متنا شعريا، ثم يصطنع له حواش شعرية في أسفل الصفحة، و يترك للقارئ خيار قراءة الحاشية عند الوقوف على رقم الإحالة أو ترك الحاشية بلا قراءة، وقد أدرجه الباحث كمال أبو ديب تحت تسمية "تعدد النصوص" لكنه صرح بأنه متردد في منحه اسما "[١].

---

١ الرواشدة، تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، ص ٥٠١ – ٥٤٢.

الخاتمة

تبرز قضية التراث في البعد الثقافي كأهمية مقدّمة في حياة الأمم والشعوب، ويلتقي التراث مع الأدب في تقاطعات متعددة تسهم في تكوين الهوية الحقيقية للأمم، وتشكلت قناعة مطلقة لدى عدد كبير من الشعراء المعاصرين بالإمكانيات المتاحة لهم فيه، بصرف النظر عن أسلوب التعامل الفني مع هذا التراث سواء بالوقوف عنده كما الحال عند غالبية شعراء مرحلة الإحياء، أو تجاوزه بعد الوقوف عليه بصورة متجددة كما عند الشعراء المعاصرين.

أما الموروث الجاهلي فإن أهميته لدى دارسي الأدب العربي تنبثق من كونه أول المصادر التي أسهمت في التكوين الأدبي والحضاري العربي وأقدمها، و تعد صورة الشعر الجاهلي التي وصلتنا هي الامتداد الذي نسج وفقا له الشعراء حتى بدايات الشعر المعاصر (التفعيلة) و لم يكن للشاعر المعاصر مندوحة من النظر في هذا الموروث، إضافة لغناه الفني وتعدد صوره ونواحيه، و مع أن المرحلة الأولى من التعامل مع الموروث – بشكل عام – لم تحظ بأهمية لدى الشاعر المعاصر فإنه عمد إلى إسقاط أبعاد الرؤيا المعاصرة على الموروث، و تجاوز حدود البعد التاريخي بما فيه من جمود و بث الحياة في أدب و تراث ظل محجورا عليه في بطون الكتب التي تراصت في المكتبات و الكتاتيب و حلقات الدرس التاريخي.

حاولت الدراسة أن تنظر في أبرز ملامح تقنية توظيف الموروث الجاهلي عند الشعراء المعاصرين – في مصر و الشام – بهدف الوقوف على جوانب وآليات تقنية التوظيف التي أثبتت التجارب الشعرية المعاصرة أنها مجال خصب قادر في أحيان كثيرة على حمل أبعاد التجربة الشعرية كاملة، ولمّا كان النص الشعري هو الأساس في الوقوف على كافة أبعاد التوظيف فقد كان طبيعيا أن تتعدد أسماء الشعراء المعاصرين وتتكرر في بعض الأحيان.

أما النصوص الشعرية فإن الدراسة قد أولت الاهتمام الأكبر لموضع الشاهد الذي يندرج تحت المبحث المنظور فيه عبر فصول الدراسة، و اكتفت بالتحليل البسيط لها بالشكل الذي يسهم في توضيح الشاهد الذي يحتويه النص الشعري، و لم تتبع الدراسة منهجا نقديا واحدا في تناول النصوص الشعرية ذلك أن المدارسة النقدية لم تكن أساسا للبناء العام للبحث إلا بالقدر الذي يخدم الهدف الرئيس لكل مبحث من مباحث الدراسة، و لعل الحديث عن إشكاليات تقنية التوظيف هو الجانب الأكثر استيعابا للبعد النقدي فيها.

ظهر أن مستويات التوظيف لم تكن واحدة، بل متفاوتة من شاعر لآخر وأحيانا عند الشاعر ذاته وفقا لمستوى نضوج التجربة وامتلاك الأدوات الكافية لتحقيق الإبداع التوظيفي بوعي تام، ولا يخفى أن مستوى الشاعر الثقافي يبرز بشكل فاعل ليسهم في تحقيق النضوج التام للتجربة الشعرية دون إغفال إلى أن مستوى المتلقي هو الآخر يسهم إلى حد معين في تحقيق الغاية الفنية من الإبداع الشعري، و تسلسلت هذه المستويات من المستوى الإشاري البسيط إلى المستوى المحوري الذي تظهر فيه قدرة الشاعر الفنية، و وعيه التام بكافة أبعاد التوظيف الفني للموروث الجاهلي.

مطلب آخر للدراسة تمثل في محاولة الكشف عن مختلف جوانب التوظيف الفني التي ظهرت في نصوص الشعر المعاصر التي كان التركيز الأكبر فيها منصبا على استدعاء رموز الشخصيات الجاهلية، التي كان من الطبيعي أن يكون أكثرها للشعراء الجاهليين، وعرضت الدراسة لمجموعة محددة من نماذج الشخصيات الجاهلية الأوفر حظا في تجارب التوظيف المعاصر التي أحسن الشاعر فيها التعامل مع هذه الشخصيات في الغالبية العظمى من تجارب التوظيف التي شملتها الدراسة.

وتبقى مسألة الوقوف على آليات التوظيف الفني للموروث الجاهلي في الشعر المعاصر من أدق المسائل المرتبطة بتقنية توظيف الموروث، ذلك أنها تمثل الصيغة النهائية المكونة لتشكيل النص الشعري، و القالب الذي تأخذ التجربة الشعرية شكله النهائي، وهذه الآليات قد تتباين وتتعدد من نص لآخر، بل في ذات النص أحيانا بحسب قدرات الشاعر وبراعته في الاستفادة من الإمكانيات الفنية المتاحة، والقدرة على بث الحياة بسَمْتها المعاصر في شريان الموروث الذي يتكئ الشاعر عليه في النص عبر توظيف النص الشعري والنثري الجاهلي بأنماط توظيفية متعددة، و بالشكل الخطابي التوظيفي الذي يناسب التجربة المعاصرة.

ولا تتحقق الفائدة المرجوة إلا بترجيع النظر في الإشكاليات المنبثقة عن تقنية التوظيف كالغموض، والتكرار، و التقريرية، وغيرها، ومحاولة كشف أسبابها واقتراح الحلول المناسبة لتجنبها أو تقليل أثرها السلبي على عملية الإبداع التوظيفي.

لقد أظهرت الغالبية العظمى من النصوص الشعرية المعاصرة التي استقرأتها الدراسة أن هناك مصالحة تمت بين الشاعر المعاصر وموروثه بعد أن تجاوز الشاعر سيطرة الأساطير الغربية و تنبه إلى الإمكانيات التوظيفية الهائلة المكتنزة في التراث، و ازداد الوعي و الالتفات لهذا الموروث بعد النجاح الذي حققته التجارب الأولى التي تزامنت مع أوضاع سياسية واجتماعية بالغة الأهمية مرت بها الأمة العربية في منتصف القرن الماضي.

و الحمد لله رب العالمين

المصادر و المراجع

- إبراهيم، نبيلة. (١٩٨٧). المفارقة، **فصول**، مجلد ٧ (عدد ٣-٤) القاهرة، ص ١٣١ – ١٤١.
- أحمد، محمد فتوح. (١٩٧٧). **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، القاهرة، دار المعارف.
- أدونيس، علي أحمد سعيد، (١٩٧١)، **الآثار الكاملة**، مرثية الأيام الحاضرة، ط ١، بيروت، دار العودة.
- أدونيس، علي أحمد سعيد، (١٩٧٨). **زمن الشعر**، ط ٢، دار العودة.
- أدونيس، علي أحمد سعيد (١٩٩٥). **سياسة الشعر**، ط ١، دار الآداب، بيروت.
- أدونيس. علي أحمد سعيد (١٩٨٥)، **كتاب الحصار**، ط١، دار الآداب، بيروت.
- أدونيس، علي أحمد سعيد (١٩٩٣). **ها أنت أيها الوقت**، ط ١، بيروت، دار الآداب.
- إسماعيل، عز الدين، (١٩٦٧). **الشعر العربي المعاصر**، قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة، دار الكاتب العربي.
- الأصفهاني، أبو الفرج (ت ٣٥٦ هـ)، **الأغاني**، تحقيق: عبد الستار أحمد فرّاج، ج ٢٢، دار – الثقافة، بيروت، ١٩٦٠.
- الأصمعي، (ت ٢١٦ هـ)، **الأمثال**، جمع محمد جبار، دار الشؤون الثقافية، العامة، بغداد، ٢٠٠٠.
- امرؤ القيس، **الديوان**، تحقيق: محمد أبو الفضل، ط٤، دار المعارف، القاهرة. (د. ت).
- البرادعي، خالد (١٩٩٨)، **أوراق من هذا العصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- البياتي، عبد الوهاب، (١٩٧٢)، **تجربتي الشعرية**، بيروت، دار العودة.
- تميم بن أبي بن مقبل، **الديوان**، تحقيق عزة حسن، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٦٢.
- الجابري، محمد عابد (١٩٩٠). **التراث و الحداثة**، ط ١، مركز دراسات الوحدة العربية.

- جاد المولى، محمد، و البجاوي، علي محمد، و إبراهيم، محمد أبو الفضل، (١٩٤٢)، **أيام العرب في الجاهلية**، ط١، مطبعة عيسى البابي الحلبي، مصر.
- الجمحي، ابن سلام (ت ٢٣٨ هـ)، **الأمثال**، ط ١، تحقيق عبد المجيد قطامش، دار المأمون للتراث، دمشق، ١٩٨١.
- الجندي، علي (١٩٧٥). **طرفة في مدار السرطان**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- الجندي، علي (١٩٩١). **في تاريخ الأدب الجاهلي**، ط ١، مكتبة دار التراث.
- الجوهري، إسماعيل بن حماد (ت ٣٩٣ هـ). **تاج اللغة و صحاح العربية**. ، ط٣، (تح: أحمد عبد الغفور عطار)، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤.
- حجازي، احمد عبد المعطي، (١٩٩٢)، **أسئلة الشعر**، ط١، منشورات الخزندار، جدة.
- حجازي، احمد عبد المعطي، (١٩٨٨)، **حديث الثلاثاء**، ط١، ج٢، دار المريخ للنشر والتوزيع –دار الرياض ١٥١.
- حجازي، احمد عبد المعطي، (١٩٨٨)، **الشعر رفيقي**، دار المريخ للنشر و التوزيع ، الرياض.
- حداد، علي (١٩٨٦)، **أثر التراث في الشعر العراقي الحديث**، ط ١، دار الشؤون الثقافية، بغداد.
- حنفي، حسن (١٩٨١). **التراث و التجديد**. بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر.
- الخال، يوسف، (١٩٨٧). **دفتر الأيام**، لندن، رياض الريس للكتب.
- الخنساء، الديوان، تحقيق: **كرم البستاني**، ط٢، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٢.
- خفاجي، محمد عبد المنعم (١٩٩٢). **دراسات في الأدب الجاهلي والإسلامي**، ط١، بيروت، دار الجيل.
- داود، أنس(١٩٧٥)، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، ط١، مكتبة عين شمس، القاهرة.
- دحبور، أحمد (١٩٨٣). **الأعمال الشعرية**، دار العودة، بيروت.
- درويش، محمود، (٢٠٠٤)، **الأعمال الجديدة**، لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس للكتب والنشر.

- درويش، محمود، (١٩٦٩)، **يوميات جرح فلسطيني**، بيروت، دار العودة.

- دعيبس، سعد (١٩٨٥). **حوار مع قضايا الشعر المعاصر**، القاهرة، دار الفكر العربي.

- دنقل، أمل (١٩٨٦). **الأعمال الشعرية الكاملة**، مكتبة مدبولي، القاهرة.

- الذبياني، النابغة، **الديوان**، تحقيق: كرم البستاني، بيروت، دار صادر، (١٩٨٤).

- الرازي، محمد بن أبي بكر (ت ٦٦٦هـ): **مختار الصحاح**، ط١، (تحقيق حمزة فتح الله)، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٤.

- الربيعي، محمود (١٩٦٨). **في نقد الشعر**، ط١، مصر، دار المعارف.

- الرواشدة، سامح، (١٩٩٧). **تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر**، مؤتة للبحوث و الدراسات، مجلد ١٢ (عدد ٢) ص ٥٠١ – ٥٤٢.

- الرواشدة، سامح، (١٩٩٧). **ظواهر في لغة الشعر العربي الحديث و إشكاليات التأويل**، مؤتة للبحوث و الدراسات، مجلد ١٢ (عدد ٢)، ص ٣٨٩ – ٤٢٨.

- الرواشدة، سامح، (١٩٩٥). **القناع في الشعر العربي الحديث**، دراسة في النظرية و التطبيق، اربد، مطبعة كنعان.

- زايد، علي عشري (١٩٩٧). **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، القاهرة، دار الفكر العربي.

- زايد، علي عشري، (١٩٨٠). **توظيف التراث في شعرنا المعاصر**، فصول، ١(١)، ص ٢٠٢ – ٢٢١.

- زايد، علي عشري، (١٩٩٨). **قراءات في الشعر العربي المعاصر**، القاهرة، دار الفكر العربي.

- الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني (ت ١٢٠٥هـ)، **تاج العروس من جواهر القاموس**، م ٢، (تح: علي هلالي)، بيروت، دار الجيل، ١٩٦٦.

- الزركلي، خير الدين (١٩٧٩)، **الأعلام**، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت

- زكي، أحمد كمال (١٩٧٩)، **الأساطير**، ط٢، دار العودة، بيروت.

- زياد، توفيق (١٩٩٤)، **كلمة إلى عروة بن الورد**، ط٢، مطبعة أبو رحمون، عكا.

- السبول، تيسير(١٩٩٧)، **أحزان صحراوية**، عودة الرفاق المتعبين، المكتبة العصرية، بيروت.
- السد، نور الدين، (١٩٩٣)، **الأسلوبية في النقد العربي الحديث**، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، الجزائر.
- سليمان، خالد (١٩٩٩). **المفارقة في الأدب**، دراسات في النظرية والتطبيق، عمان، دار الشروق.
- أبو سنة، محمد، (١٩٨٥)، **الأعمال الكاملة**، الصراخ في الآبار القديمة، ط١، ج١، مكتبة مدبولي، القاهرة.
- سومفيل، ليون (١٩٩٦). **التناصية**، ترجمة وائل البركات، علامات ج ٢١، م ٦، ص ٢٣٣ –٢٥٨.
- سويلم، أحمد، (١٩٩٨)، **الأعمال الشعرية**، ج٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- شبانة، ناصر(٢٠٠٢). **المفارقة في الشعر العربي الحديث**: أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- الشحام، عبد الله (١٩٧٦)، **تهاليل للمجيء الثاني**، ط ١، عمان
- شديد، مازن. (٢٠٠٥)، **أساور و خواتم**، ط١، عمان.
- شكري، غالي (١٩٧٣). **التراث والثورة**، ط ١، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر.
- الشلبي، محمود، (١٩٧٦)، **عسقلان في الذاكرة**، المطابع التعاونية، عمان.
- شمس الدين، محمد علي، **منازل النرد**، ط١، الانتشار العربي، بيروت.
- الشنفرى، لامية العرب، **محمد بديع شريف**، دار مكتبة الحياة، بيروت، (١٩٦٤).
- شوشة، فاروق، (١٩٨٥)، **الأعمال الكاملة**، العيون المحترقة، ج، المطبعة العالمية، القاهرة.
- شيخو، لويس (١٩٦٧)، **شعراء النصرانية قبل الإسلام**، ط٣، دار المشرق، بيروت.
- صادق، حبيب، (١٩٦٩)، **فصول لم تتم**، ط١، دار الآداب، بيروت.
- صادق، حبيب(١٩٧٣)، **في زمن القهر و الغضب**، دار العودة، بيروت.

- أبو صبيح، يوسف (١٩٩٠)، **المضامين التراثية في الشعر الأردني المعاصر**، ط١، وزارة الثقافة، عمان.

- صدوق، راضي، (١٩٩٤)، **ديوان الشعر العربي في القرن العشرين**، ط١، ج١، روما، دار كرمة للنشر

- صفدي، مطاع و حاوي، إيليا (١٩٧٤)، **موسوعة الشعر العربي**، شركة خياط للكتب والنشر، بيروت

- صفوت، أحمد زكي، (١٩٣٣)، **جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة**، ط ١، مصر، مطبعة مصطفى البابي الحلبي.

- الضبي، المفضل (١٧٨هـ)، **أمثال العرب**، تقديم إحسان عباس، دار الرائد العربي، بيروت (١٩٨١).

- الضبي، المفضل (١٧٨ هـ) **المفضليات**، تحقيق أحمد شاكر و عبد السلام هارون، ط ٦، بيروت.

- ضيف، شوقي (١٩٦١). **العصر الجاهلي**، القاهرة، دار المعارف.

- طوقان، فدوى، (١٩٧٨)، **ديوان فدوى طوقان**، ط١، بيروت، دار العودة.

- ظليمات، غازي (٢٠٠٢). **الأدب الجاهلي**، قضاياه، أغراضه، أعلامه، فنونه، بيروت، دار الفكر المعاصر.

- عباس، إحسان. (١٩٧٨). **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**. الكويت. المجلس الوطني للثقافة.

- عبد الصبور، صلاح (١٩٩٢). **الأعمال الكاملة**، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- عبد الصبور، صلاح (١٩٦٩). **حياتي في الشعر**، بيروت، دار العودة.

- عجينة، محمد (١٩٩٤)، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية و دلالاتها**، ط١، دار الفارابي، بيروت.

- عدوان، ممدوح (١٩٩٢)، **أبدا إلى المنافي**، ط١، دار الملتقى للنشر، قبرص.

- عدوان، ممدوح (١٩٨٢)، **الأعمال الكاملة**، ديوان الدماء تدق النوافذ، مجلد ١، بيروت، دار العودة.

- عدوان، ممدوح، (١٩٦٧)، **الظل الأخضر**، وزارة الثقافة، دمشق.

- أبو عرقوب، أحمد حسن. (١٩٧٣)، **توقيعات على قيثارة الرفض**، منشورات دار فيلادلفيا، عمان.

- عروة بن الورد، الديوان، ط١، **شرح: سعدي ضناوي**، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٦.

- علاق، فاتح (٢٠٠٥). **مفهوم الشّعر عند رُوّاد الشّعر العربي الحر**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

- عمر، عبد الرحيم، (١٩٨٩). **الأعمال الشعرية الكاملة**، عمان، منشورات مكتبة عمان، الأردن.

- عمرو بن معد يكرب الزبيدي، **الديوان**، تحقيق: هاشم الطعان، وزارة الثقافة و الإعلام العراقية، بغداد، (١٩٨٠).

- العزب، محمد أحمد (١٩٩٥)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ط١، مصر.

- عنترة، **الديوان**، شرح يوسف عيد، ط ١، دار الجيل بيروت، (١٩٩٢).

- عيد، رجاء، (٢٠٠٣)، **لغة الشعر**، قراءة في الشعر العربي المعاصر، ط١، منشأة المعارف، الإسكندرية.

- فاضل، ثامر (١٩٩٤). **اللغة الثانية في إشكالية المنهج و النظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث**، ط ١، بيروت، المركز الثقافي.

- فتح الباب، حسن(١٩٩٧). **سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، مصر، الهيئة العامة للكتاب.

- فرحات، يوسف شكري. (١٩٩٢)، **ديوان الصعاليك**، دار الجيل، بيروت.

- الفزاع، علي. (١٩٩٦)، **الأعمال الكاملة**، منشورات وزارة الثقافة، عمان.

- فضل، صلاح (١٩٩٧). **مناهج النقد المعاصر**، ط١، القاهرة، دار الآفاق العربية.

- فودة، علي (٢٠٠٣). **الأعمال الشعرية**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

- القاسم، سميح، (١٩٩١)، **الأعمال الكاملة**، إلهي- إلهي- لماذا قتلتني، سربية، ط١، ج٤، دار الهدى، كفر فرع

- القاسم، سميح (١٩٨٤)، **جهات الروح**، دار الحوار للنشر، اللاذقية.

- القاسم، سميح (١٩٧٩)، **ديوان الحماسة**، ضوء جديد للقصر العتيق، ج٢، منشورات مكتب الأسوار، عكا.

- القاسم، سميح، (١٩٨٦)، **شخص غير مرغوب فيه**، ط١، دار الجيل للنشر، عمان.

- القاسم، سميح (١٩٨٥)، **في سربية الصحراء**، ط١، دار الجليل للنشر، عمان.

- القاسم، سميح، (١٩٨٣)، **كولاج**، العراف، ط١، مطبعة سلامة، حيفا.

- قباني، نزار (١٩٨٢)، **بلقيس**، ط١، منشورات نزار قباني، بيروت.

- قباني، نزار (١٩٩٦). **تنويعات نزارية على مقام العشق**، ط ١. بيروت، منشورات نزار قباني.

- قباني، نزار (١٩٩٢). **سيبقى الحب سيدي**. ط٢، بيروت، منشورات نزار قباني.

- القرشي، أبو زيد (آخر القرن٤هـ). **جمهرة أشعار العرب**، تح: محمد علي الهاشمي، ط٢، م١، دار القلم، دمشق، (١٩٨٦).

- قطوس، بسام (١٩٩٨). **استراتيجيات القراءة**، التأصيل و الإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، اربد.

- القيرواني، ابن رشيق (٤٥٦هـ). **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق: محمد محي الدين، القاهرة، ١٩٦٣.

- القيسي، محمد، (١٩٩١). **مجنون عبس**، ط ١، منشورات وزارة الثقافة، الأردن-عمان، مطابع الدستور التجارية.

- الكبيسي، طراد، (١٩٧٨). **التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة و الإبداع في الشعر العربي الحديث**، بغداد، وزارة الثقافة والفنون.

- ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء (ت ٧٧٤ هـ)، **تفسير القرآن العظيم**، ط٢، م ٤، الرياض، دار السلام، ١٩٩٨.

- الكركي، خالد. (١٩٨٩)، **توظيف الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث**، ط١، دار الجيل، بيروت، مكتبة الرائد، عمان.

- كريستيفا، جوليا (١٩٩١). **علم النص**، ترجمة فؤاد الزاهي، ط١، المغرب، دار توبقال.

- كندي، محمد علي (٢٠٠٣). **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**، ط١، بيروت، دار الكتاب الجديد.

- كوهن، جان. **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الوالي و محمد العمري، ط١، دار توبقال، المغرب. (١٩٨٦).

- الكيلاني، إيمان (١٩٩٧). **دراسة أسلوبية لشعر بدر شاكر السياب**، رسالة دكتوراة غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

- لطفي، محمد منذر، (١٩٧٥)، **حوار مع المهدي المنتظر**، ط١، دمشق، دار الثقافة.

- ابن ماجة، محمد بن يزيد القزويني، (٢٧٣ هـ). **سنن ابن ماجة**، ج٢، حديث رقم ٣٠١١، بيروت، دار الفكر.

- ماضي، شكري عزيز(١٩٩٧). **من إشكاليات النقد العربي الجديد**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- المثقب العبدي (١٩٧١)، **الديوان**، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، نشرة معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، القاهرة.

- محادين، خالد(١٩٩٠)، **الأعمال الشعرية**، المؤسسة الصحفية للنشر» الرأي «، عمان.

- محمود، زكي نجيب (١٩٧١)، **تجديد الفكر العربي**، ط١، دار الشروق، بيروت.

- محمود، حيدر. (٢٠٠١). **الأعمال الشعرية الكاملة**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

- أبو مراد، فتحي (٢٠٠٣). **شعر أمل دنقل**: دراسة أسلوبية. رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

- الملائكة، نازك، (١٩٦٥). **قضايا الشعر المعاصر**، ط ٢، بغداد، مكتبة النهضة.

- ابن منظور، جمال الدين بن مكرم (ت ٧١١هـ). **لسان العرب**، ط١، دار صادر، بيروت، (د. ت).

- المناصرة، عز الدين، (٢٠٠٦)، **الأعمال الشعرية**، جزءان، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان.

- المناصرة، عزّ الدين، (٢٠٠٠)، **شاعرية التاريخ والأمكنة**: حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت.

- الموسى، خليل، (١٩٩٩)، **بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة**، الموقف الأدبي، عدد ٣٣٦، نيسان.

- الميداني، أبو الفضل (٥١٨هـ)، **مجمع الأمثال**، ط ٢، تحقيق محمد أبو الفضل، دار الجيل، بيروت، (١٩٨٧).

- ابن ميمون، (١٩٩٧) **منتهى الطلب من أشعار العرب**، ط١، تحقيق محمد طريفي، دار صادر، بيروت.

- ميويك، دوجلاس كولن(١٩٨٧). **موسوعة المصطلح النقدي(المفارقة)**، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ط٢، بغداد، دار المأمون.

- ويس، أحمد محمد(١٩٩٥). **الانزياح بين النظريات الأسلوبية و النقد العربي القديم**، رسالة ماجستير، جامعة حلب.

- اليازجي، ناصيف(١٩٨٣)، **الديوان**، جمع: مارون عبود، ط١، دار مارون عبود، بيروت.

- اليافي، نعيم(١٩٨٣). **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب.

خير الكتب ما يضيف إلى قارئه علماً جديدًا مهما يكن مقداره، فالفكرة الواحدة، وأحيانًا الجملة الواحدة أو الكلمة الواحدة، إذا استفادها القارئ، تفتح أمامه آفاقاً كانت مغلقة. ويزيد الخير إذا كان الكتاب ممتعاً في لغته وأسلوبه.

وهذا كتاب يجمع ذلك كله، فقد حوى بين دفّتيه الفائدة والمتعة.

ناصر الدين الأسد



شركة دار البيروني للنشر والتوزيع
الاردن - عمان - وسط البلد - شارع السلط - بناية رقم (٢٣)
ص.ب: ١٨٢٢١٢ عمان ١١١١٨ - تليفاكس: ٠٠٩٦٢٦٤٦٥١٠٠٤+
Email:beyrouni publisher@gmail com



